

Thomas Bauer

Schauplatz Lektüre

Blick, Figur und Subjekt in den Texten R. D. Brinkmanns



LITERATURWISSENSCHAFT

Thomas Bauer

Schauplatz Lektüre

LITERATURWISSENSCHAFT

Thomas Bauer

Schauplatz Lektüre

Blick, Figur und Subjekt in den Texten R. D. Brinkmanns

Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. Manfred Schneider

Deutscher Universitäts-Verlag

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Dissertation Universität-GH Essen, 2001

1. Auflage Juli 2002

Alle Rechte vorbehalten
© Deutscher Universitäts-Verlag GmbH, Wiesbaden, 2002

Lektorat: Ute Wrasmann / Dr. Tatjana Rollnik-Manke

Der Deutsche Universitäts-Verlag ist ein Unternehmen der
Fachverlagsgruppe BertelsmannSpringer.
www.duv.de



Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Umschlaggestaltung: Regine Zimmer, Dipl.-Designerin, Frankfurt/Main
Druck und Buchbinder: Rosch-Buch, Scheßlitz
Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

ISBN 978-3-8244-4491-5 ISBN 978-3-322-90836-0 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-322-90836-0

Geleitwort

Das Gerede der Poesie

Es schien einige Zeit so, als sei die große Aufmerksamkeit, die Rolf Dieter Brinkmanns Werk während der siebziger und achtziger Jahre in der Literaturwissenschaft genoss, erloschen. Der Unfalltod des Lyrikers im Jahre 1975 leitete die erste Phase der Auseinandersetzung ein, die durch kultische Verehrung charakterisiert war. In den achtziger Jahren kamen die Monographien von Hansjürgen Richter, Gerhard Lampe und Sibylle Späth heraus. Die neunziger Jahre brachten keine neuen Forschungen. Doch das vorliegende Buch von Thomas Bauer wird das Interesse an Brinkmann wiedererwachen lassen.

Durch eine enorme Verfeinerung der literaturwissenschaftlichen Methoden macht Thomas Bauer Brinkmanns Werk neu lesbar. Der einzigartige Sound, der die Gedichte durchzieht, das Nebeneinander von Poesie, Pop, Poetik und Medien, wird auf der Höhe dieser lyrischen Technik beschrieben. Nur ein genau arbeitendes analytisches Instrumentarium erfasst die Komplexität und Vielschichtigkeit von Brinkmanns Sprechen. Da sind einmal die Vorbilder. Denn das Problem, ob und wie die Welt adäquat beschrieben werden kann, quält Dichter und Philosophen schon lange. Bei Brinkmann taucht aber das neue moderne oder postmoderne poetologische Thema auf: das Schreiben und der Text. Das lässt sich systemtheoretisch als Frage nach der Einheit von Selbstreferenz und Fremdreferenz fassen: „Wie beschreiben sich das Schreiben und das Geschriebene als Teil der Welt?“ Bei Brinkmann kreuzen sich nicht nur Poesie und poetologische Reflexion; vielmehr schließt er in sein Schreiben auch den textuellen, medialen und kommunikativen Bezug ein; das Materielle des lyrischen Schreibvorgangs, Tinte, Feder, Schrift, Papier, Schreibmaschine, die Schreibszene selbst tauchen auf im Horizont des poetischen Prozesses, den das Gedicht protokolliert und der das Gedicht ist. Zugleich montiert der Autor in seine Gedichte und autobiografischen Texte Fotografien und andere Dokumente. Die alte Authentizitätsproblematik der Lyrik, die um das Original, den Klang der Stimme kreiste, hat sich erweitert: Einst schien die Welt in den Wörtern unmittelbar zur Hand; heute sind die Welt, der Autor, die Schrift und die Adressaten buchstäblich ins Gerede der Poesie gekommen.

Dieses Gerede der Poesie, das Diskurs, Geschwätz, Plauderei, Brief, Klang, Wort, Sound sein kann, ist in seiner materiellen Wahrheit weißes Papier und nach Zeichenkonventionen verteilte Schwärze. Es ist erstaunlich, dass die Dichter erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf diese triviale Gegebenheit stießen. Aber seit sie das wissen, ist ihr Leben und Schreiben schwerer geworden. Jedes Gedicht muss sich aus einem ungeheuren Rauschen von Leere und Lärm herausschälen, um überhaupt wahrgenommen zu werden. Petrarca hat den Dichter im Anschluss an Macrobius als einen Wolkenmacher bestimmt. Des Dichters Aufgabe lautet: „sub poetici nube figmenti verum sapientibus intellegi“: (Unter der Wolke der poetischen Wortgespinste den Wissenden das Wahre zu erkennen geben). Der Dichter hüllt die Klartexte in die Nebel und in das Rauschen der Poesie. Das Rauschen ist literarisch vertraut als Naturgeräusch und steht in der Lyrik auch topisch für Unkommunizierbares. Nebel, Wolken, Einhüllung, Rauschen bilden daher nicht nur Gespinste aus poetischer Sprache, sie sind nicht nur Elemente einer lyrischen Mitteilung; sie erzeugen auch ein Fading, eine Diffusion, eine semantische Zwischenwelt. Allerdings gehört es einfach zur poetischen Nachricht dazu. Es erzeugt Unordnung, Möglichkeitsspektren des Gemeinten, Schwerverständlichkeit, eben das, was in der Informationstheorie als Rauschen bezeichnet wird: unzureichende Trennschärfen der Signale.

Die Nebel der Moderne sind nicht mehr die Wolken von Petrarcas poetologischer Devise. Das moderne Rauschen entstammt dem Ineinander von Tradition, Technik, Medien und dem mitlaufenden Geräusch des Schreibens selbst: Das Rauschen ist das Gerede der Poesie. All dies hat Brinkmann in beispielloser Kunst vernehmbar gemacht und in Mitteilung übersetzt. Und Thomas Bauers Buch ist die wolkenlos klare Übersetzung dieser Übersetzung.

Manfred Schneider

Vorwort

Die vorliegende Arbeit entstand als Dissertation am Fachbereich Literatur- und Sprachwissenschaften der Universität Gesamthochschule Essen. Mein Dank gilt den Freunden und Gesprächspartnern in Freiburg, Essen und Köln, die das Voranschreiten der Arbeit durch Anregung und Kritik unterstützt haben. Danken möchte ich vor allem denen, die sich der Mühe einer ersten Lektüre einzelner Teile der Arbeit unterzogen haben: Uli Neher, Peter Friedrich und dem leider viel zu früh verstorbenen Uwe Weisenbacher. Maria-Anna Worth hat den Entstehungsprozeß der Arbeit in allen Phasen miterlebt; ohne sie wäre vieles nicht zu Ende gedacht worden.

Wesentlich gefördert wurde mein Vorhaben durch das Evangelische Studienwerk Villigst - ideell durch viele Gespräche im Rahmen der Arbeitsgruppe *Text-Welt* und materiell durch die Gewährung eines Promotionsstipendiums.

Vor allem danke ich Prof. Dr. Manfred Schneider, dessen Unterstützung und Vertrauen in den Fortgang der Arbeit entscheidend zum glücklichen Gelingen beigetragen haben.

Thomas Bauer

Inhaltsverzeichnis

I Einleitung

In dem Maße, in dem die Sprache in Wissenschaften wie Linguistik und Semiotik als Gegenstand eines spezifisch modernen Wissens hervortritt, sind, so hat es Michel Foucault in seiner *Archäologie der Humanwissenschaften* beschrieben, zwei große Formen der Analyse entstanden: Formalisierung und Interpretation[1]. Wie sich der Status sprachlicher Zeichen als Mittel zur Repräsentation der Dinge und des Denkens verändert hat, so wird - als Reaktion und Kompensation - unser wissenschaftliches Vorgehen von „der Trennung zwischen Interpretation und Formalisierung bedrängt“ und beherrscht[2]. Auch die vorliegende Untersuchung stützt sich methodisch auf diese Doppelstruktur, die keine einfache Wahl zuläßt. Sie nimmt ihren theoretischen Ausgang von Arbeiten, die im Spannungsfeld von Strukturalismus und Phänomenologie jene Gabelung zwischen Sinn und Signifikant voraussetzen, von der Foucault spricht.

Sie findet diese zwei Techniken und deren Gleichzeitigkeit aber auch in ihrem Gegenstand wieder; die analysierten Texte greifen sie gleichermaßen als Referenzpunkte einer möglichen Poetik und als zu verarbeitende Diskurse auf. Das positivistische Ideal der transparenten Zeichen und des sprachunabhängigen Urteils findet vor allem durch den fast übermächtigen Einfluß, den das Werk W. S. Burroughs‘ auf Brinkmanns Schreibweise ausübt, Eingang in dessen späte Texte. Dabei bleibt zu berücksichtigen, daß hier eine erste Aneignung wissenschaftlicher Diskurse durch die Literatur bereits stattgefunden hat. Für den komplementäre Weg einer sprachkritischen Exegese, die in den gegebenen Wörtern und ihrer Grammatik die unbewußten Zwangsmechanismen unserer Vorstellungen aufspürt, steht bei Brinkmann die unmittelbar an Nietzsche anknüpfende Sprachreflexion Fritz Mauthners ein. In diesem Fall ist es die essayistische Philosophie eines enttäuschten Dichters, die sprachphilosophisches Theorem und Literatur aneinander bindet[3].

Eine literaturwissenschaftliche Monographie muß sich der prekären Lage, in die sie sich begibt, bewußt bleiben: Das Feld, auf dem sie ihre Rechtfertigung sucht, überschneidet sich zu einem Gutteil mit dem der Literatur. Als weitere mögliche

[1] Vgl. Foucault 1971, S.359ff.
[2] Foucault 1971, S. 364.
[3] Vgl. Kühn 1975, S. 76f.

Reaktion auf die von Foucault konstatierte „Nivellierung der Sprache" findet diese ihr Spezifikum allerdings in einer Rückwendung des Schreibens und der Schrift. Ohne diese Wendung auf sich selbst wäre auch die eigentlich literarische Verwendung außerliterarischer Diskurse nicht möglich[4]. Mit einer Analyse dieser Selbstreflexivität des Schreibakts beginnt auch die folgende Lektüre von Texten Rolf Dieter Brinkmanns, und in diesem Zusammenhang wird schließlich auch ein weiterer, systemischer Theoriestrang eingeführt, der es erlaubt, die sich aus Selbstbezug und Authentizitätsanspruch ergebenden Paradoxien darzustellen.

Sicherlich lassen sich auch Brinkmanns Texte in die Traditionen einer „romantischen Revolte" gegen erstarrte Formen öffentlicher Rede einerseits und einer vom Werk Mallarmés ausgehenden lyrischen „Entdeckung des Wortes" andererseits einordnen.[5] Keinesfalls kann ihr Zentrum aber in der „reinen und einfachen Offenbarung einer Sprache" erblickt werden, die nur die eigene Existenz zu affirmieren hätte, keineswegs handelt es sich um einen Diskurs, der nur die eigene Form zum Inhalt hat. Bei aller Aufmerksamkeit auf die Selbstreflexivität des Schreibakts entgeht solchen Formulierungen die Schreibweise einer Literatur wie der Brinkmanns, die in einer geringfügigen Marge, einem kleinen Abstand zu dem Material, von dem sie durchquert wird, zu existieren versucht.

Die folgenden Textanalysen greifen auf eine traditionelle Aufteilung zurück, indem die Formalisierung zunächst der lyrischen Gattung, die Interpretation dem Prosawerk zugeordnet wird. Im Verlauf der Untersuchung wird allerdings deutlich, daß es sich dabei nur um eine provisorische Trennung handeln kann. Sie hat ihren Anlaß darin, daß es die Analyse eines poetologischen Gedichts ist, die den Zugang zu Brinkmanns Werk eröffnet. Dieser vorrangige Text verweist in vielen Zügen auf eine Tradition lyrischer Selbstreflexion, wie sie für eine sich als Schreibakt begreifende Literatur der Moderne typisch ist[6]. Rolf Dieter Brinkmann hat in seinem letzten Gedichtband *Westwärts 1&2*, in dem auch dieses poetologische Gedicht enthalten ist, eine lyrische Form entwickelt, für die es in der deutschsprachigen Lyrik kein Beispiel und keine Parallele gibt. Die Texte des Bandes sind in der Diskussion als Flächen- oder auch als Mehrspurgedichte bezeichnet worden, und in dieser Alternative ist bereits die Problematik zweier unterschiedlicher Lesarten – genauer: die Problematik der Lesart als solcher – angedeutet. Denn Brinkmanns

---

[4] Vgl. Schultz 1980.
[5] Vgl. Foucault 1971, S. 365.
[6] Zu älteren Traditionen der Schreibszene vgl. Campe 1991.

späte Lyrik ist in entscheidender Weise durch den Umgang mit modernen technischen Medien geprägt. Ausschlaggebend für die Parallelführung mehrerer Textstränge in den längeren Gedichten des Bandes *Westwärts 1&2* waren zweifellos Brinkmanns Hörspielexperimente, seine Erfahrungen mit dem Medium Rundfunk. Erschließt sich diese Lyrik also, den traditionellen Raum der *einen* Stimme des lyrischen Sprechens hinter sich lassend, nur einem Hören auf die Synchronizität ihrer Mehrstimmigkeit? Verweist sie statt auf den individuellen Akt der Lektüre auf eine technisch-mediale Realisation des Textes? Oder beharrt sie gerade auf ihrer Differenz zu jeder vernehmbaren Stimme und markiert die dem entziffernden Auge unterbreitete Fläche als medialen Raum einer Einschreibung?

Die vorliegende Arbeit optiert angesichts dieser Alternative für eine Lektüre, die dem Geschriebensein der Texte erhöhte Aufmerksamkeit widmet. Die lineare Lektüre, die den Verkettungen der Rede folgt, steht in Wechselwirkung mit der Wahrnehmung des Textes als gegliederter Fläche und mit den grafischen Effekten des Schriftbildes. Aus dem so eröffneten Verhältnis der literarischen Schrift zur Rede und zum Diskurs wird das Gedicht lesbar als Konstellation und Prozeß, als Kommunikation und Objekt. Die vorgestellte Lesart stellt sich als Konstruktion eines Modells dar: die Bedeutung ist keine Sache, sondern eine Unterscheidung. Wie es die Rhetoriker der groupe μ für den zentralen Terminus der semantischen Analyse hervorheben, ist eine Isotopie nichts Gegebenes, sondern wird von Fall zu Fall nach epistemologischen Vorgaben im Diskurs konstruiert[7]. Die Vorgehensweise der strukturalistischen Rhetorik, ihr ständiger Rückgriff auf bereits Gelesenes, entspricht in besonderer Weise jenem „retroactiven Lesen“, wie es nach N. Luhmann vom Gedicht gefordert wird[8]. Dabei ist die strukturalistische Wiederholung allerdings eine des ‘noch einmal‘, die in einer abschließenden Tabelle die Sinneffekte des Textes versammeln möchte und auf diese Weise notwendig eine thematische Lektüre bevorzugt. Weder die Analyse der phonetisch-graphematischen Struktur, noch die der semantischen Ebene erfaßt aber die Schriftform des Textes, die dessen eigentliches Thema ist (sofern man hier überhaupt von einem Thema sprechen kann).

Das Scheitern einer semantisch-thematischen Beschreibung von poetischen Texten ist von J. Derrida für die Dichtung Mallarmés – und damit für einen wesentlichen Strang der modernen Lyrik – demonstriert worden. Auch

[7] Vgl. groupe μ 1977, S. 38.
[8] Luhmann 1995, S. 201.

Brinkmanns „Konstellationen“ verweisen direkt oder indirekt auf das „Nicht-Thema der Verräumlichung, das die Bedeutungen miteinander in Beziehung setzt“[9], auf das Schwarz/Weiß der Schriftmarkierung. Eine solche „Lesbarkeit ohne Signifikat“ ist in ihrer modernen Fassung unabweisbar das Ergebnis einer Selbstreflexion der Literatur als Schrift. „Wohl erstmals wird in der Romantik Kunst voll und ganz als Schrift reflektiert, und Poesie ist der Name, der dafür ein Formprogramm ankündigt“[10], so hat N. Luhmann diesen Zusammenhang pointiert zusammengefaßt. Die Selbstreflexion des Textes als Geschriebensein mündet auch im Werk Brinkmanns in einer zugespitzten Problematik der Referenz, die sich linguistisch als Problematik der Deixis im Schrifttext reformulieren läßt. Die Frage nach der Einheit von Selbstreferenz und Fremdreferenz rückt vom „unabweisbaren Nebenprodukt der Reflexion“[11] zu deren zentralem Problem auf, das sich auf autobiographischer Ebene wiederholt.

Bei einer Analyse des Textes, die diesen als Ensemble von Lektüreeffekten (re)konstruiert, handelt es sich zugleich um die Beobachtung von Beobachtung. Ein solches Vorgehen kann den Text als Form nur dadurch in sich schließen und das textuelle Gefüge aus Differenzen nur dadurch stabilisieren, daß es die Instabilitäten an den Leser überträgt. Auf der anderen Seite führen die Betonung des Kontextes und die Referenz auf ein zusätzliches Wissen zur Anreicherung des semantischen Gefüges, das heißt zur Differenzierung und Vervielfältigung der Beobachtungen. Die sich damit ergebende Vielfalt der Deutungen kennt als Grenzwert den Verlust des Objekts als Form, seine Auflösung in Bezüge.

Die Analyse postuliert für die Texte Rolf Dieter Brinkmanns eine Schreibweise, deren Sinn sich weder als (unerschöpflicher) Horizont, noch als eine mögliche Summierung (als Intention, imaginäres Universum von Themen, Erlebnis oder Struktur), und auch nicht als Abwesenheit fassen läßt. Viel eher markiert sie eine nicht auffindbare Grenze, ist sie - mit den Worten Derridas - „die Überkreuzung einer Re-Markierung, die den Text auf sich selbst faltet“[12]. Dieses Kreuzen einer Grenze und diese Rückwendung auf die Markierung lassen sich dem zweimaligen „Crossing“ der Unterscheidung von Selbst- und Fremdreferenz an die Seite stellen, das an eine mögliche Grenze (oder ein Ende) der Literatur führt. Die Literatur

[9] Derrida 1995, S. 284.
[10] Luhmann 1995, S. 461.
[11] Vgl. Luhmann 1995, S. 458.
[12] Derrida 1995, S.282.

R. D. Brinkmanns nähert sich dieser doppelten, paradoxalen Grenze, indem sie vom Rückgängigmachen aller Unterscheidungen, vom Wiedereintritt in den „unmarked space“ zu sprechen versucht. Dabei stößt sie auf die unentscheidbare Doppelstruktur dieses von ihr vorausgesetzten Raumes: Sie imaginiert ihn als leere, weiße Fläche, von der alle Schrift (und alle Schuld) getilgt wäre und nimmt ihn in sich auf als die unerschöpfliche, jeden alltäglichen Moment füllende Wucherung vielfältiger Diskurse, in denen das schreibende Subjekt auf andere Weise schwindet.

Obwohl Brinkmanns Dichtung nichts weniger als rein ist, teilt sie doch mit der „poésie pure“ den Wunsch nach einer Re-etablierung der anfänglichen Ungeschiedenheit des nicht-markierten Raumes. Damit begehrt sie Unmögliches, „denn sie ist genötigt, bei jedem Schnitt in die Welt diesen Schnitt zurückzunehmen. Die Rücknahme ist aber nichts anderes als der nächste Schnitt.“[13] Wenn der unterscheidende und eine Markierung eintragende Zug nur immer erneut eingetragen werden kann, dann bleibt als Ausweg, den Grund der Artikulation als unmögliches und leeres Objekt auszuzeichnen. Dieses Objekt kompensiert die Tatsache, daß Wahrnehmung und Kommunikation, Ding und Wort, Blick und Text durch eine Differenz geschieden sind, deren neuzeitliche Form sich vor allem als Folge einer medialen Neuerung, als Folge der im Druck vervielfältigten Schrift herausgebildet hat[14]. Für Brinkmann ist es in erster Linie die metaphorische und tatsächliche Aufnahme des Mediums Fotografie in den literarischen Schrifttext, die diese Differenz bearbeitbar macht. Der Konstellation aus fotografischem Blick, präsentiertem Bild und Einfügung in die Schreibweise gilt ein Schwerpunkt bei der Analyse des essayistischen und diaristischen Prosawerks.

Das Objekt an der Stelle der Schrift, Objekt der unmöglichen (Nicht-)Differenz zirkuliert zwischen den Polen der Selbstbezüglichkeit im Gedicht und der Selbstreflexion im autobiographischen Text. Als letzter Inhalt der privaten Szene und der intimen Kommunikation verlockt dieses leere Objekt den Leser autobiographischer Literatur dazu, es als eigentlichen Besitz des Autors zu übernehmen. Die Untersuchung der autobiographischen Prosa zeichnet diesen fetischistischen Mechanismus[15] nach und bedient sich dafür der Methode des Stellenkommentars.

---

[13] Luhmann/Fuchs 1989, S. 173f.

[14] Vgl. Luhmann 1995, S. 32f.

[15] Zum Text als Fetisch und zum Funktionieren des Fetischismus im Text vgl. Kristeva 1974, S. 63ff.

Sie wird dabei zugleich zeigen müssen, wie 'das Autobiographische' als Grundmuster einer Lektüre sowohl narrativer wie auch diaristischer Literatur letztlich auf normierende kulturelle Instanzen verweist. Das an die autobiographisch gefaßte Subjektivität ergangene Dekret, „die allgemeine Regularität als eigene zu betrachten und auszudrücken“[16], bedeutet für Brinkmann, das allgemeine Unterworfensein unter kulturelle (und zunehmend auch naturwissenschaftliche) Sprach- und Deutungsparadigmen schreibend an sich selbst zu beobachten.

Wohin der Schritt geht, der zurück vor den ersten Einschnitt führt, hängt davon ab, welche Unterscheidung thematisiert wird. In der biographischen Erzählung Brinkmanns ist der vorgängige Schnitt in die Welt der Schnitt an der Mutterbrust, der das Sterben der Mutter bezeichnet und die Beziehung des Subjekts zum Körper und dessen Geschlecht prägen wird. Die Enthüllung dieses Schnitts ist auch der Moment, in dem die Sprache als syntagmatisch gefügter Sinn abbricht und das Ding die Wahrnehmung fasziniert. Von hier aus zielt der Wunsch darauf, jenseits der immer schon geformten Sprache das Objekt zu restituieren. Zunächst in der Erzählung, später in der Praxis der Montage und des autobiographischen Protokolls umkreist die Prosa den Moment der Artikulation als Schnitt in die verlorene Einheit des Körpers. Die Utopie dieser obsessiven Schreibbewegung wäre die zwanglos ergehende Sprache, die an der Grenze zur Form stets erneut die Kontingenz einführte.

Für die Differenzen, von denen aus das autobiographische Subjekt operiert, findet der autobiographische Text Brinkmanns – der auch in diesem Fall das (Selbst)Bewußtsein ist[17] – die häufig paradoxalen Lösungen der Literatur. Die durch die Unterscheidung von Selbst und Anderem (die in der Frage nach dem anderen Geschlecht gipfelt) eingeführte Trennung soll durch die Liebe zu der Einen, der das Werk gewidmet ist, überwunden werden. Die Schrift der Literatur ermöglicht es, die Eine als Adressatin von Texten einzusetzen, die immer wieder das Scheitern intimer Kommunikation inszenieren. Das autobiographische wie das liebende Subjekt erheben einen Anspruch auf Einzigartigkeit, der in einer Literatur, die auf massenhafte Reproduktion angewiesen ist, nicht einfach einzulösen ist. Aus diesem Dilemma führt entweder die Verabschiedung des Individuellen und die Literatur als Plagiat, wie sie in den Essays der 60er Jahre propagiert wurde, oder die doppelte Schrift des Brieftagebuchs, die die Kopie zugleich verurteilt und praktiziert: Dessen

---

[16] Schneider 1993, S. 253.
[17] Schneider 1993, S. 252.

Mitteilung ist nur authentisch, solange sie vom Beobachter als Kopie empfangen wird.

Die Kommunikation von Selbstbeobachtung läuft letzten Endes ebenso auf Paradoxien auf[18], wie der Versuch, Wahrnehmungen unmittelbar in Kommunikation aufzunehmen. Seit seiner frühen Orientierung an der Poetik des *nouveau roman* arbeitet Brinkmann an dieser Unmöglichkeit, den Blick in die Schrift einzuführen. Mehr und mehr werden seine Veröffentlichungen zu Text-Bild-Kombinationen, in denen die Bilder zum Sprechen gebracht werden sollen. Für die Verknüpfung von Sehen und Sprache findet sich im Zusammenhang der autobiographischen Gattung schließlich das mystische Paradox vom sinnleeren Sinnbild, das als Fülle, die alle Mitteilbarkeit übersteigt, wie als Botschaft, daß aller Sinn fehlt, gelesen werden kann. Wird mittels der Beschriftung der Bilder die nicht zu garantierende Referenz zur Allegorie transformiert, so ist die Koppelung von schreibendem Körper und Schrift auf die Maschine angewiesen. Die Hand, die auf die Tasten schlägt, kann die eingeübte Koppelung an das (mit)lesende Auge für einen Moment der Unaufmerksamkeit unterbrechen. Dann gelten die nicht artikulierten Typen am Rand der Tastatur gleichviel wie die Buchstaben. In den Unreinheiten von Brinkmanns Typoskripten, in den fehlenden Zwischenräumen, sich häufenden Sonderzeichen und Willkürlichkeiten der Interpunktion zeichnet sich ein Genießen der Schrift ab. Diese parasitären Zeichen markieren die Spur dessen, was als Lust, Angst oder Gewalt den Text vorantreibt.

[18] Zur Inkommunikabilität von Selbsterfahrung vgl. Luhmann 1987, S. 76ff.

II Eine poetologische Serie

Etwa in der Mitte des letzten von R. D. Brinkmann zu Lebzeiten autorisierten Buches, des Lyrikbandes *Westwärts 1&2*, findet sich unter dem Titel *Eine Komposition, für M.* ein poetologisches Gedicht. Es ist der vorläufig letzte Text einer über das Werk verteilten Reihe von Gedichten, in denen Brinkmann jene „schweigsame [...] Niederlegung eines Wortes auf das Weiße eines Papiers, wo es weder Laut noch Sprecher geben kann“[1] praktiziert und thematisiert, die - nach einer Formulierung Foucaults - die moderne literarische Rede hervortreten läßt. Es handelt sich in diesem Fall weder um den einfachen Kontrast zwischen einer stummen Buchstäblichkeit und einer neutralen Schreibfläche, noch um die Annahme eines voraussetzungslosen Ortes der Sprache. Auch wenn die literarische Schreibweise sich vom „Diskurs der Vorstellungen“ abwendet, bearbeitet sie diesen dennoch auf eine eigene Weise. Im 20. Jahrhundert bekommt sie es dabei mehr und mehr mit technischen Medien der Repräsentation zu tun, deren Laute und Bilder den allgemeinen Vorstellungsraum wirkmächtig umgestalten. Wenn sich die Literatur auf sich selbst zurückfaltet, dann durchquert sie in dieser Wendung all die Reden, in denen das zeitgenössische Wissen und die zeitgenössischen Phantasmen formiert sind. Sie tritt auch in Kontakt mit den Techniken der Information, die neben und mit dem geschriebenen Wort existieren. Die Texte Brinkmanns, die den für diese Untersuchung reduzierten Kern einer poetologischen Reihe bilden, verweisen den poetischen Akt sowohl auf seine schreibtechnischen Voraussetzungen wie auch auf seinen Ort im Feld diskursiver und medialer Konkurrenzen[2].

Der Zugang zur Brinkmannschen Poetik wird dennoch zuerst über eine Mikroanalyse der Form gesucht. Nur eine Lektüre, die auf diesem Weg eine Wörtlichkeit des Lesens anstrebt, kann darauf vertrauen, nicht vorschnell den Schritt zu den Vorstellungen zu tun und damit deren sprachliche Organisiertheit zu unterschätzen. In der Tradition einer strukturalen Poetik, für die das Werk Roman Jakobsons

---

[1] Foucault 1971, S. 366.

[2] Folgende Texte Brinkmanns bilden den Ausgangspunkt der Untersuchung: *Von der Gegenständlichkeit eines Gedichts* (*Standphotos*, S. 17), *Gedicht am 19. März 1964* (ebd., S. 45), *Eine Komposition, für M.* (*Westwärts 1&2*, S. 103). Zur erweiterten Reihe wären außerdem zu rechnen: *Schnee* (*Standphotos*, S. 40), *Gedichte schreiben* (ebd., S. 42), *Was soll das* (ebd., S. 44), *Zwischen den Zeilen* (ebd., S. 60), *Schreiben, realistisch gesehen* (ebd., S. 64), *Alle Gedichte sind Pilotengedichte* (ebd., S. 276), *Cinemascope* (ebd., S. 295), *Improvisation 1, 2 & 3* (*Westwärts 1&2*, S. 29).

einen zentralen Bezugspunkt darstellt, schließt die Analyse terminologisch an Arbeiten zur Semantik, Rhetorik und Semiotik an, wie sie seit den 60er und 70er Jahren vor allem in Frankreich (J. Kristeva) und Italien (U. Eco) entstanden sind. Da nicht nur die Ausdrucks-, sondern auch die Inhaltsebene auf diese Weise untersucht werden sollen, ist die von A. J. Greimas erstmals 1966 entfaltete strukturale Theorie der Semantik von besonderer Bedeutung[3]. Der ihr entstammende Begriff der Isotopie, definiert als Rekurrenz von Sem-Kategorien längs der syntagmatischen Verkettung, ist im Rahmen einer generalisierten Rhetorik von den Theoretikern der groupe μ zu einem fruchtbaren Modell der Poesie-Analyse weiterentwickelt worden[4].

Vor der Untersuchung von *Eine Komposition, für M.*, des spätesten und komplexesten Textes der Reihe, soll auf einige frühere Beispiele eingegangen werden, um so Konstanten, Variationen und Brüche festhalten zu können, die den Verlauf und die jeweilige Wiederaufnahme der Serie markieren. Der erste Text findet sich in Brinkmanns erster Buchpublikation, dem Gedichtband *Ihr nennt es Sprache* aus dem Jahr 1962:

Von der Gegenständlichkeit eines Gedichtes

Die Farbe
der Tinte ist königsblau
die Feder aus Stahl
schreibt die Worte
auf das weiße Papier

die angewandte Grammatik enthält
nichts über Wetteraussichten
und sie mißt dem
Vogelflug nicht die geheime Formel bei
leichter zu sein als die Schwermut ohne Regel
ist die Landschaft angeordnet
das Blattgrün ist fehlerlos die
Bäume verbergen der
vorhandenen Sprache
die innere Wildnis

---

[3] Dt. Fassung: Greimas 1971.
[4] Vgl. groupe μ, S. 1977, S. 33 u. S. 37f.

mit der Feder
aus Stahl schreibe ich
die Worte auf das weiße
Papier die Farbe
der Tinte ist
königsblau[5]

Schon G. Lampe hat in seiner Brinkmann-Studie herausgearbeitet, welchen Stellenwert die Befragung metaphorischen Sprachgebrauchs in Brinkmanns frühen Gedichten einnimmt[6]. Auch *Von der Gegenständlichkeit eines Gedichtes* reflektiert das Ungenügen herkömmlicher Strategien der semantischen Übertragung. Hier sollen nur einige grobe Strukturmerkmale des Textes festgehalten werden. Zunächst lassen sich die drei Strophen gemäß der einfachen Opposition 'direkter vs. indirekter Ausdruck' gruppieren. Während die Strophen eins und drei mit weitgehend identischem Vokabular den Schreibvorgang unmittelbar zu benennen suchen, werden in der Mittelstrophe zwei semantische Ebenen parallel geführt; eine Isotopie wäre mit 'Sprache' zu überschreiben („angewandte Grammatik", „Formel", „Regel", „Fehler", „Sprache"), die andere mit 'äußere vs. innere Natur' („Wetter", „Vogelflug", „Schwermut", „Landschaft", „Blatt", „Baum", „innere Wildnis"). Die metaphorische Transposition von der kosmologischen in die noologische Dimension[7] wird jedoch durch Operationen der Verneinung gerade verhindert.

Unter dem Stichwort 'Metaphernkritik' hat die Sekundärliteratur ein solches Vorgehen wiederholt in die Literaturdebatte der frühen 60er Jahre eingeordnet. Die negierten Naturbilder bedeuteten demnach auch die Abweisung einer Tradition der Naturlyrik, auf die in deutschen Gedichtpublikationen der 50er Jahre häufig zurückgegriffen wurde. Die Entsprechungen zum Bildrepertoire von Günther Eichs *Botschaften des Regens* (1955) etwa, auf die G. Lampe hingewiesen hat[8], sind in der Tat auffällig. Zwar sind wörtliche Anspielungen auf die naturmagische Lyrikproduktion der Nachkriegszeit bis jetzt nicht nachgewiesen worden, die Vermutung eines impliziten Verweises gewinnt jedoch an Plausibilität, wenn man das entlang der Isotopie 'Sprache' manifestierte Vokabular gleichfalls als Anspielung

[5] Zitiert nach dem Wiederabdruck in *Standphotos*, S. 17.
[6] Vgl. Lampe 1983, S. 80f;. vgl. auch die kurze Charakterisierung des Gedichts bei Späth 1986, S. 92f.
[7] Zu diesem Oppositionspaar vgl. Greimas 1971, S. 108.
[8] Vgl. Lampe 1983, S. 85.

interpretiert; - als Anspielung auf eine zweite sprach- und literaturtheoretische Position der späten 50er Jahre, die der konkreten bzw. experimentellen Poesie, wie sie durch die Namen *Bense* und *Heißenbüttel* in einem weiteren Gedicht aus *Ihr nennt es Sprache* evoziert wird. So erscheint diese Mittelstrophe als Schauplatz, auf dem sich zwei lyrische Schreibweisen gegenseitig blockieren. Denn seine Kritik der traditionellen Metapher bringt Brinkmann nicht dazu, im Sprachsystem - analog der Auffassung der Konkreten Poesie - die „einfachen Benennungen"[9] freizulegen, vielmehr gilt sein Interesse in erster Linie dem Gedicht als Aussagevorgang.

Die Identität einer referentiellen Aussage scheint dann auch im Selbstbezug der Strophen eins und drei gewonnen zu sein. Dies jedoch nur mittels einer Verdoppelung und einer Spaltung. Erst in der Wiederholung der ersten Strophe durch die dritte kann das schreibende Subjekt sich selbst bezeichnen - Poesie als Technik der Schrift und Autoreferenz des schreibenden Subjekts scheinen sich wechselseitig auszuschließen. Doch läßt sich der Text - über die aufgezeigte Struktur hinweg - in seinem horizontal-linearen und vertikal-linksbündigen Verlauf auch als 'Bildungsroman' lesen[10]: von der Vergewisserung der Anfangssituation in ihren materiellen Bedingungen über die Auseinandersetzung mit fremden Aussageweisen zur Synthese von lyrischem Ich und poetischer Aussage. Wobei diese Synthese lediglich eine andere syntaktische Gliederung einführt, im übrigen aber ohne zusätzliche semantische Qualifikation bleibt.

Was die lineare Lektüre, die dem syntagmatischen Fortschreiten des Textes folgt, hier als Entwicklung deutet, soll für die strukturale vorläufig in der Einsicht festgehalten werden, daß der Text kein stabiles System von gleichgewichtigen Gegensätzen darstellt, sondern durch eindeutige Zeilenfolge, Kontinuität und Gerichtetheit des Lesevorgangs von der ersten zur letzten Zeile, durch Bezeichnung des Schreibvorgangs und die Einführung des Personalpronomens auch hierarchisch gegliedert ist oder zumindest eine sukzessive Überlagerung von

---

[9] Vgl. etwa den Aufsatz *Konkrete Poesie* in Heißenbüttel 1966; dieser erstmals 1961 veröffentlichte Aufsatz enthält einige Sätze (ebd., S. 72), die es nahelegen, auch das Gedicht *Schnee* aus *Le Chant Du Monde* (*Standphotos*, S. 40) - das noch durch das Wort „Stahl" mit unserem Text verknüpft ist - als Anspielung zu lesen: „[...] daß sich sprachlich eine größere Konkretion erreichen ließe, wenn ich etwa nur das Wort Schnee oder Schweigen gebe, als wenn ich über den Schnee schreibe ... oder Schnee oder Schweigen metaphorisch gebrauche." Vgl. auch die Interpretation des Gedichtes bei Späth 1989, S. 90f, die - ohne Berücksichtigung der Anspielungsebene - zu vergleichbaren Ergebnissen kommt.

[10] Wie das Lampe 1983, S. 81f auch getan hat.

Instanzen kennt. Vorwegnehmend sei darauf hingewiesen, daß eine neue Technik des Schreibens diese Topik später noch komplizieren wird.

Dieselbe dreigliedrige Struktur, dieselbe Referenz auf die Schreibsituation im zweiten Text der Reihe:

Gedicht am 19. März 1964

Ein Bleistift
ein Blatt Papier
eine Tasse Kaffee
eine Zigarette

der letzte Schlager
der Rolling Stones
der kommende Frühling
das Familienbild

eine Hand
einige Worte
ein Auge
ein Mund.[11]

Eine erneute Anstrengung, schreibend die Gegenwart des Schreibakts zu fixieren, diesmal verb- und subjektlos. Die Situation, das ist in diesem Fall zunächst eine im Datum als Quasi-Name stillgestellte Zeit und, in der ersten Strophe, die Aufzählung der eindeutig benennbaren Gegenstände. Der vierfache Parallelismus von unbestimmtem Artikel und Nomen verteilt sich auf zwei semantische Felder: das des Schreibens (damit sofort auch das des Wiederlesens) und das des oralen Genusses. Innerhalb dieser Felder sind die Inhalte jedoch nicht auf gleiche Weise verteilt. Während Bleistift/Papier entgegengesetzte Positionen auf einer Achse einnehmen, die sich gemäß der Opposition 'beschriftend vs. beschriftet' ('aktiv vs. passiv') ausrichtet, stellen Kaffee/Zigarette einfach zwei Vertreter einer paradigmatischen Klasse dar. Unter Berücksichtigung der noch zu analysierenden dritten Strophe kann bereits jetzt der Körper als der aufgeteilte Ort angegeben werden, an dem sich diese Strukturierung zuträgt; und wir erhalten dann eine Matrix, in der das Schreiben als Hand-Auge-Verknüpfung mit der Hand-Mund-Verknüpfung des oralen Genießens kontrastiert.

[11] Das Gedicht erschien 1964 in *Le Chant du Monde*, hier zitiert nach *Standphotos*, S. 45.

An die Stelle der Einführung eines Subjekts - wie in *Von der Gegenständlichkeit eines Gedichtes* - setzt die dritte Strophe die Aufzählung der beteiligten Körperorgane. Die wiederaufgenommene Reihung des unbestimmten Artikels wird bestätigt und durchbrochen durch das Indefinitpronomen „einige", dessen erste Hälfte im Druckbild des Textes mit dem Artikel parallelisiert wird, und das zugleich einen Plural ins Spiel bringt. Dies bleibt nicht ohne Effekte für den weiteren Text - der unbestimmte Artikel muß nun auch als Zahlwort gelesen werden, was in der unmittelbar folgenden Zeile besonders deutlich wird: ein Auge muß genügen, damit die formale Einheitlichkeit des Paradigmas gewahrt bleibt, das die Ordnung der Körperteile mit der der Sprache vermittelt. „Worte" als einziger Plural des Gedichts führt interessanterweise zur Spiegelsymmetrie von Strophe 1 und Strophe 3 bezüglich des grammatischen Geschlechts der verwendeten Substantive, allerdings nur dann, wenn man den bestimmten Artikel im Plural (die Worte) mit dem Artikel des Singular Femininum gleichsetzt[12]. Die deutliche Symmetrie der ersten und der dritten Strophe rechtfertigt diese Gleichsetzung. Dagegen ist die Reihenfolge der Körpersinne in beiden Strophen identisch (Hand - Auge - Mund). Das Inventar der Oralität wird auf einen Term („Mund") reduziert; der nicht eindeutig zuzuordnende Term „Worte" könnte die semantische Parallelität zwar wiederherstellen, durch seine Einrückung zwischen „Hand" und „Auge" partizipiert er aber in erster Linie an der im Schreibvorgang eingerichteten Ordnung des Körpers. Der Ausdruck „einige Worte" erscheint so auf mehreren Achsen als ambig: hinsichtlich seiner Zugehörigkeit zur Schrift oder zur Oralität, hinsichtlich seiner Einordnung in die Doppelreihe der Organe und der materiellen Objekte (die ihrerseits als Kombination von Vereinzelung und Bestimmbarkeit zu analysieren wären) und hinsichtlich seines grammatischen Geschlechts.

Im Vergleich zur ersten Strophe zeigt sich, daß erst der explizite Bezug des Textes auf sich selbst als Sprachgebilde die Isolierung der Organe Hand - Auge - Mund und ihre lineare Verkettung in der Reihenfolge der Funktionen Schreiben - Lesen - (Aus)Sprechen ermöglicht. Dazu bedurfte es der Auflösung der Hand-

[12] Zur Verdeutlichung hier das Schema der Artikelverteilung:

Strophe 1	*Strophe 3*
ein (der)	eine (die)
ein (das)	ein..e (die; Singular: das)
eine (die)	ein (das)
eine (die)	ein (der)

Auge-Koppelung und der Ausblendung einer Oralität, die die Objekte der Welt unmittelbar konsumiert[13].

In den vier Zeilen der mittleren Strophe manifestiert sich bereits der Übergang zu einer Thematik, mit der Brinkmann sich in den folgenden Jahren zunehmend auseinandersetzen wird. Technische Medien (hier: Schallplatte und Fotografie) treten in Konkurrenz zur symbolischen Registrierung der Welt durch Sprache. Als Umgebung, als Bestandteile einer ins Gedicht aufgenommenen Situation, stehen sie gleichwertig neben Naturvorgängen wie dem „kommenden Frühling"; in ihrer Spezialisierung verweisen sie je ausschließlich entweder auf Ohr oder Auge als Rezeptionsorgan - Umweltbezug ergibt sich als Montage. Auch diesmal handelt es sich um ein Verfahren zur Verhinderung metaphorischen Sprechens, allerdings ein der im früheren Text angewandten Verneinung symmetrisch entgegengesetztes: wurde dort das Vorhandensein der gemeinsamen semantischen Achse bestritten, so wird hier die Artikulation der Kategorie in oppositionelle Terme (Natur vs. Technik) außer Kraft gesetzt.

Der bestimmte Artikel deutet darauf hin, daß die Elemente der Montage eindeutig identifiziert werden können. Adjektiv und adjektivisch gebrauchtes Partizip verleihen ihr den zeitlichen Index 'Gegenwart', die sich als Augenblick zwischen Jüngstvergangenem und unmittelbar Bevorstehendem einstellt. Ihren Bezugspunkt finden die deiktischen Indikatoren letztlich aber nicht in der Rückbindung an ein

---

[13] Die zugrundegelegte Matrix wäre also folgendermaßen zu notieren:

Strophe 1

	Bleistift/Papier	Kaffee/Zigarette
Hand	+	+
Auge	+	-
Mund	-	+

Strophe 3

	Schreiben	(Mit-)Lesen	(Aus-)Sprechen
Hand	+	-	-
Auge	-	+	-
Mund	-	-	+

Zwar ließe sich, wollte man einer alternativen Lesart folgen, für Strophe 1 eine identische Matrix konstruieren, wenn Bleistift/Papier getrennt notiert und Kaffee/Zigarette auf das Merkmal Oralität reduziert würden. Diese Lesart ist jedoch nur scheinbar schlüssiger, da sie zum einen den unterschiedlichen Aufbau der Strophen, d. h. das jeweilige Verhältnis von Parallelismus, Kontrast und Symmetrie nicht hinreichend berücksichtigen kann, zum anderen übersieht sie die Bedeutung des expliziten Bezugs auf Sprache für Brinkmanns Frage nach der Möglichkeit von Präsenz im Schrifttext.

aussagendes Subjekt als unterstelltem Ursprung[14], sondern einzig im in der Titelzeile genannten Datum, in der Exaktheit eines anonymen Codes.

Die Vieldeutigkeit des Lexems 'Bild' in der letzten Zeile der Strophe verweist die Interpretation auf den Kontext, den die übrigen Gedichte des zweiten Gedichtbandes *Le Chant du Monde* bereitstellen. In ihnen durchläuft der Autor das gesamte Feld optischer Repräsentationsmodi - seien es Gemälde, Spiegelung, Fotografie oder auch Schattenwurf - und stellt sie dem Wahrnehmungsbild einerseits, dem poetischen Bild andererseits gegenüber. Zweifellos vertritt das fotografische Abbild das Paradigma in idealer Weise; im Foto findet die Metaphernkritik des gesamten Brinkmannschen Oeuvres einen ihrer Haltpunkte, und zwar sowohl als immer wieder aufgegriffenes Thema, wie auch auf der Ausdrucksebene – etwa in den auf Reklamefotos gedruckten Texten des Bandes *Godzilla*. Auch das „Familienbild" kann man wohl als Verweis auf das Medium Fotografie deuten[15]. In unserem Zusammenhang steht dieses Medium für die apparative Verdichtung all dessen, was dem selbstreflexiven Subjekt der Schrift nur in komplexen Arrangements und auf seine abweichende Weise gelingt: die fotografische Schrift (ein Pleonasmus) leistet die unmittelbar lesbare Referenz auf wahrgenommene Körper, ermöglicht die Evidenz des Augenblicks in der Selbstabzeichnung einer Spur, scheint Zeichenprozeß und Reales in direkten Kontakt zu bringen.

Wird das fotografische Bild in der literarischen Schrift genannt, so erhält der Leser - vorausgesetzt er verleiht dem Medium diesen sehr allgemeinen Bedeutungsinhalt[16] - den Namen eines Zeichentypus, der in seinem Kern reiner Hinweis[17], d.h. je individuelle Bezeichnung eines Referenten zu sein vorgibt. Das sprachliche Zeichen ist demgegenüber bereits sekundär, uneigentlicher Name, mit seiner Spaltung in Denotation und Figur in ein und derselben Äußerung schlägt sich das Gedicht herum - nicht zufällig bilden Katachrese und Syllepse bevorzugte rhetorische Verfahren des weiteren lyrischen Werks bis zum Band *Westwärts 1&2*. Die Zusammensetzung mit 'Familie' verstärkt noch diesen Hinweis auf eine Problematik der Benennung, zugespitzt auf den Eigennamen, der eine Person

---

[14] Zur Rolle der deiktischen Indikatoren vgl. Benveniste 1966, S. 262.

[15] Vgl. zur Unterstützung dieser Deutungshypothese auch die Interpretation eines anderen Gedichtes aus *Le Chant du Monde* bei B. Urbe; Urbe 1985, S. 79ff.

[16] Dieser Inhalt kann allerdings als quasi-obligatorisch vorausgesetzt werden, da die angeführten Züge den Gegenstand 'Fotografie' für unsere Kultur allererst konstituieren. Vgl. dazu Bourdieu 1981, S. 86ff und Godzich 1991, S. 755f.

[17] Vgl. Barthes 1985, S. 13.

identifizierte. Sowenig die Schrift des Gedichts aber etwas vorzeigen kann, sowenig kann in ihr Konkret-Individuelles benannt werden[18].

Einige Ergebnisse dieser kursorischen Lektüre, die hauptsächlich dazu dienen soll, die folgende, ausführlichere Interpretation zu orientieren, lassen sich an diesem Punkt zusammenfassen. Abstrakt und noch zu allgemein formuliert läßt sich folgendes festhalten: es handelt sich in beiden Gedichten um ein Operieren mit binären Schemata, mit dem Ziel, Vermittlung - d.h. den gegenseitigen Verweis der Terme aufeinander und ihre Verankerung in einer gemeinsamen Kategorie - aufzulösen und auf diese Weise das identitätssichernde Funktionieren der sprachlichen Aussage in Frage zu stellen. Die dabei ins Spiel gebrachten Oppositionen sind 'große' Themen der literarischen Moderne: Natur vs. Kultur, Spontaneität vs. Technik, Kunst vs. Alltag, Name vs. Gegenstand, Subjekt vs. Zeichen; dem ausgewählten Inventar (poetologische Lyrik) entsprechend, erweist sich die Problematik des Zusammenhangs von Schrifttext und schreibendem Subjekt als privilegierter Bezugspunkt. Diese Problematik tritt zu Tage im Auseinanderfallen von Selbstreferenz im Schreibakt und Fremdreferenz durch Benennung. In der Form, in der räumlichen Anordnung der Gedichte gemäß einer dreigliedrigen Struktur ABA', deren Mittelglied jeweils eine Transformation der Problematik bewirkt, wird erkennbar, daß es sich bei diesem Fort/Da-Spiel des Subjekts in der Schrift nicht einfach um die notwendige Voraussetzung jeglichen literarischen Textes handelt, sondern um eine von Brinkmann auf spezifische Weise genutzte Kommunikationsstrategie. Entsprechend kann man in der Zeilenbrechung des ersten, in der Parallelisierung „ein"/„einige" des zweiten Textes erste Vorläufer des von Brinkmann häufig angewandten Verfahrens entdecken, die Graphie, die Sichtbarkeit des Schrifttextes auszunützen, um einen Bedeutungseffekt zu erzielen, der weder einfach referentiell noch einfach autoreflexiv ist, sondern sich eher aus einer graphotextuellen Performanz ergibt, welche den Raum der Schrift buchstäblich vor Augen führt[19].

---

[18] Vgl. Kristeva 1969, S. 252: „Disons que le signifié poétique jouit d'un statut ambivalent: il est à la fois (donc en même temps, et non successivement) concret et général. Il boucle, dans une application non-synthétique, le concret et le général et, de ce fait, rejette l'individualisation: il est un concret non-individuel qui rejoint le général."

[19] Eine Demonstration dieses Verfahrens findet sich z.B. in *Vanille*, einem Text, der 1968/69 entstanden ist. Brinkmann steht mit solchen Verfahren der visuellen Poesie (besonders in ihrer Pop-Spielart) nahe, interessiert sich aber kaum für die geometral-abstrahierende Aufteilung der Druckseite.

III *Eine Komposition, für M.* – Beginn der Lektüre: Schrift

Eine Komposition, für M.

1 Kohlepapier, Durchschlag
2 Papier, 1 weißes Blatt, und
3 das Weiße fängt an,
4 ziemlich weit, weit weg
5
6 das ist genau. Was sind Tage anderes als helle
7 Flecken im Dunkeln, vierundzwanzig Stunden lang
8
9 und dann? Eine Frage der Betrachtung, u. a.
10
11 Laß mich zurückkehren hier
12 auf das weiße Blatt Papier. Ist das keine
13 Schönheit?
14 Die hellen Flecken sind
15 mit Dingen vollgestellt, den ganzen Tag. Und
16 mich überrascht jedesmal neu, daß die Dinge
17 auf einem Blatt Papier imaginär werden,
18
19 sie sind imaginär. Sie sind Erscheinungen.
20
21 Ich bin kein Ding. Du bist kein Ding.
22
23 „Sollen wir nun aus diesen Sachen ausziehen?"
24 „Fragst du mich?"
25
26 Heute ist Mittwoch.
27 Ich bin ein Dichter. Ich schlage
28 dir dieses auf das Blatt Papier.
29
30 „Dichter Athleten des Extraverbalen", sagt
31 Wer ist David Cooper.
32 David Cooper? Der Tod der Familie?
33

34 Hier, hergekommen, da. Und das Blatt Papier
35 ist weiter weiß.
36 Nun sag ein Ding. Oder
37 wie F. Mauthner sagt, Jeder Gegenstand
38 ist eine Frage. Das sagt er in Die Sprache,
39 3ter März 1905,
40
41 weiß, Gustav Landauer zugeeignet.
42 weiß, „packst du das?"
43 „ich pack das Weiß hier nicht."
44
45 Aber wenn ich von dir spreche, muß ich dann
46 von den Dingen sprechen? Aber wenn du von mir sprichst,
47 mußt du dann von den Dingen sprechen?
48
49 Kohlepapier raus,
50
51 Durchschlagpapier
52 raus, ein weißes Blatt, neu
53
54 ist das eine schöne Papier
55 Erscheinung.
56
57 Schau doch, schau
58 auf diese leere weiße Seite, sage ich, und wir lachen,
59 schauen darauf.[1]

1. Blick und Buchstabe

Die phonematisch-textuelle Struktur

Die im folgenden unternommene Lektüre des Gedichtes, das Höhepunkt und Abschluß des hier zusammengestellten poetologischen Inventars bildet, wird nicht von vornherein einer methodisch streng geregelten Schrittfolge entsprechen. Sie richtet sich jedoch gemäß einer Achse aus, die sich von der Analyse kleinster Einheiten (phonematisch-graphematische Ebene) bis zur Betrachtung des Textes als Objekt der Kommunikation erstreckt. Daß *Eine Komposition* als Fortsetzung

---

[1] *Westwärts 1&2*, S. 105.

einer Serie angesehen werden kann, ergibt sich durch lexikalische Konstanten – „Papier, 1 weißes Blatt" am Anfang des Gedichts nimmt „das weiße Papier" und „ein Blatt Papier" der früheren Texte wieder auf - und durch thematische Gemeinsamkeiten. Es handelt sich um die bereits angesprochen Themen des Schreibaktes, der sprachlichen Vermittlung von Objektwelt und Subjektivität, der Verknüpfung von Hand, Auge und Mund. Deutlich verändert und möglicherweise über die Schwelle einer gewissen Ähnlichkeit hinaus verschoben hat sich das Schreibgerät: durch die Verwendung der Schreibmaschine (anstelle von Stahlfeder oder Bleistift) fügt sich der Schreibakt in eine technisch-apparative Anordnung, die im Text selbst nicht mehr direkt benannt wird. Statt dessen entfaltet *Eine Komposition*, und darin unterscheidet sich dieses von den bisher kommentierten Gedichten, auf Ausdrucks- und Inhaltsebene die Spaltung der Kommunikation im Schrifttext. Der Leser, die Leserin sind nicht mehr nur einfache Zeugen eines Vorgangs, der sich zuerst und zuletzt zwischen dem Autor, seinem Schreibgerät und einer Aufzeichnungsfläche zuträgt. Sie sind an einer Auseinandersetzung beteiligt, deren Einsatz das Gedicht ist.

Daß die Gedichte in *Westwärts 1&2* überhaupt lautlich strukturiert sind, kann nicht selbstverständlich vorausgesetzt werden, gilt Brinkmann doch spätestens seit der Veröffentlichung dieses Bandes als Lyriker des visuell orientierten Flächengedichts, der offenen Montage unverbundener Elemente[2]. In seiner Untersuchung zu *Westwärts 1&2* aus dem Jahr 1983 kommt H. Richter zu dem Schluß, daß „das traditionelle Gedichtkriterium >phonologische Wiederholung< [...] auf Brinkmanns Lyrik nicht mehr anwendbar" sei[3]. Der von ihm auf diese Weise postulierte Wechsel von der „Phonästhetik" zur „Graphästhetik"[4] scheint nun aber mit der Feststellung einer einfachen Merkmalsabwesenheit nicht hinreichend erfaßt. Auch wenn bezweifelt werden kann, ob es sich bei Brinkmanns Lyrik noch um Verse handelt, will die folgende Interpretation das bekannte Diktum Roman Jakobsons zur poetischen Funktion nicht außer acht lassen, und sei es, um eine Differenz aufzuspüren: „No doubt, verse is primarily a recurrent 'figure of sound'. Primarily, always, but never uniquely."[5] Vorläufig soll an das „primarily" ein Fragezeichen

---

[2] Etwa in der Monographie von S. Späth; Späth 1989, S. 45.
[3] Richter 1983, S. 108.
[4] Richter 1983, S. 215.
[5] Jakobson 1981, S. 38.

angefügt werden. Die so aufgeworfene Frage kann die folgende exemplarische Lektüre anleiten: Wie muß ein Lesemodell beschaffen sein, das die Entzifferung Brinkmannscher Lyrik auch jenseits überlieferter Gattungskriterien erlaubt? Auf welchen Weg begibt sich die Suche des Lesers nach Sinn und Bedeutung dieser Gedichte? Auf welche Grammatik der Poesie muß er sich einlassen, wenn er diese Wörter als Sätze und diese Sätze als Text wahrnehmen möchte?

Die ersten vier Zeilen des Gedichts, die zusammen die - durch eine Leerzeile abgesetzte - erste Strophe bilden, weisen eine graphotextuell deutlich markierte Häufung und Kontrastierung der vokalischen Bigrapheme >ie< und >ei< auf. Durch das Auseinanderziehen, die Verräumlichung der Zeilen bilden diese Buchstabengruppen die sichtbare Figur eines Dreiecks oder eines 'Trichters', der auf die Verdoppelung des Diphtongs in der Wiederholung des „weit, weit“ mündet. Die Schreibung des Wortes 'ein' als Ziffer ist an dieser Stelle möglicherweise auch durch die Vermeidung einer vorzeitigen Verdoppelung des Diphtongs motiviert. Symmetrie und Parallelismus in dieser Zeilengruppe werden natürlich vorwiegend durch Lexemwiederholung hervorgebracht, so daß die zwei vokalischen Serien noch durch den konsonantischen Kontrast >p< vs. >w< flankiert werden; die Beibehaltung der >w<- >ei< Kontinuität in Zeile 4 zeigt jedoch, daß es sich nicht ausschließlich um einen Nebeneffekt der lexematisch-semantischen Fügung handelt. Die Zusammenführung der beiden Reihen in der stark alliterierenden vierten Zeile bewirkt auf phonematischer Ebene die Aufhebung des Kontrastes von Plosiv und Frikativ, vermittelt durch die jetzt dem >ie< vorangestellte Affrikate [ts]. Dies findet seine Parallele im veränderten Notationswert der >ie<-Schreibung, die in „ziemlich“ nicht für einen Diphtong steht, also keinen phonetischen Kontrast zur Diphtongnotation >ei< mehr bildet.

Dieses ungleichgewichtige Spiel des Gegen- und Nebeneinander von Bigraphemen orientiert die weitere Analyse der graphischen Strukturierung des Textraums. Tatsächlich läßt sich die doppelte Linie von >ie< und >ei< über die gesamte Fläche des Textes verfolgen, was bei der Häufigkeit lexematischer und syntaktischer Wiederholungen auch nicht verwunderlich ist. Die Bedeutung der Bigrapheme/Diphtonge für den Aufbau der Textgestalt wird durch eine weitere Diphtong-Häufung in der Schlußstrophe des Gedichts bestätigt, die auch das Wortmaterial der Eingangsstrophe wieder aufgreift. Die graphisch ebenfalls deutlich markierte Rekurrenz des >au< in diesen abschließenden Zeilen stellt die

ausgewogene Symmetrie der Diphtonge [ai] und [au] innerhalb des Vokaldreiecks her[6].

Bereits bei der Untersuchung der Anfangsstrophe ergab sich eine Zweideutigkeit, auf die noch näher eingegangen werden muß. Es handelt sich um die Situierung der Analyseebene, um die Frage, wo das System, bezüglich dessen sich das Gedicht nach Kontrast und Symmetrie ordnet, angesiedelt werden kann: im auditiven Raum der Phonetik oder im visuellen der Graphematik. Diese Frage zielt zugleich auf das inhaltliche Zentrum des Gedichts, auf die doppelte Paarung von Schreiben und Schauen, Sagen und Lachen. Die buchstäbliche Symmetrie der Bigrapheme >ie< und >ei< übersetzt offensichtlich nicht eindeutig einen entsprechenden Lautkontrast. Nur in Verbindung mit wortfinalem >r< (z.B. in „Papier", „hier") wird beim Auftreten von >ie< ein Diphtong realisiert[7]; der graphematische Kontrast findet nur bedingt eine phonetische Parallele. Weder ausschließlich visuell noch lautlich vollständig durchgeführt, bleibt die Kontrastbeziehung ambivalent, ihre Zuordnung ungewiß. Im Verlauf der sich gegen Ende des Gedichts durchsetzenden Koordinierung der [a-]-Diphtonge verschwindet diese Unsicherheit: die graphische Opposition wird nebensächlich und an ihre Stelle tritt der auf Lautebene völlig ausgewogene [ai] - [au] Kontrast. Die komplexe Struktur der Kontraste und Äquivalenzen läßt sich schematisch folgendermaßen notieren:

Graphem	>ie< vs.	>ei<		>au<
Sprechlaut	»i:« ; »iə«	»ai«		»au«
Phonemebene	[i:]	[ai]	vs.	[au]

Die Strukturierung eines Textes, der in solch auffälliger Weise als sichtbare Fläche präsentiert wird, ist also weder als „figure of sound", noch als „figure of sight" allein zu erfassen. Erst die Verknüpfung der beiden Ebenen ergibt einen lesbaren Raum. Kleinste Einheit der Analyse können demnach weder Phonem noch Graphem sein, sondern nur deren gegenseitige Abbildungsrelationen. Da die Phonem-Graphem Beziehung gerade auch in Alphabetschriften nicht nur nicht bi-univok, sondern auch prinzipiell offen ist[8], kann sie zum Ort dessen werden, was

[6] Zur phonetischen Klassifizierung der Diphtonge im Deutschen vgl. Kohler 1977, S. 176; zum Aufbau der Kontrastverhältnisse im Vokaldreieck Jakobsons klassische Studie *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*; Jakobson 1962, S. 358ff.

[7] Vgl. Kohler 1977, S. 170.

[8] Grundsätzlich zur Phonem-Graphem Beziehung vgl. Coulmas 1981, S. 109ff; zur Offenheit von Verschriftung vgl. Glück 1987, S. 107ff.

Julia Kristeva als „productivité signifiante“ bezeichnet hat. Unter diesem Blickwinkel erscheint der Text als Akt der Hervorbringung („engendrement“) der linguistischen Struktur, und ist als gedruckter nur zu entziffern „lorsqu'on remonte verticalement à travers la genèse: 1) de ses categories linguistiques, et 2) de la topologie de l'acte signifiant“[9].

In einem späteren Aufsatz hat Kristeva auch eine Kartierung der signifikanten Topologie vorgeschlagen[10], die hier leicht modifiziert übernommen werden kann. In der folgenden Abschrift von *Eine Komposition*, die leider die räumlichen Verhältnisse der Druckseite nur annähernd wiedergeben kann, sind die Bigrapheme >ie< >ei< >au< halbfett hervorgehoben. In Strophen und Zeilengruppen, in denen sie auffällig gehäuft erscheinen, werden gleichartige Graphemvorkommen durch unterbrochene oder durchgezogene Linien zu 'graphischen Konstellationen' verbunden, da eine Notation als einfach lineare Wiederholungsmatrix (wie beim traditionellen Vers üblich) der visuellen Textur des Gedichtes nicht angemessen wäre. Diese Konstellationen entsprechen somit den „reseaux de différentielles phoniques-signifiantes“[11], wie sie von Kristeva für den Generierungsprozeß der Struktur postuliert werden.

Auch wenn das Vorhandensein fraglos wahrnehmbarer, konventionell codierter Elemente (Grapheme) den Eindruck einer objektiv gegebenen Anordnung vermittelt, so existiert diese doch nur aufgrund einer Deutung, die - auffälliger noch als bei einer Analyse der Lautstruktur, welche sich sowohl auf literarische Traditionen (Genre) wie auf linguistische Universalien stützen kann - hypothetischen Charakters ist. Eine solche Deutung stellt zunächst fest, was sie im Untersuchungsbereich nicht vorfindet: weder läßt sich eine regelmäßige oder annähernd regelmäßige Verteilung auditiv-phonologischer Einheiten gemäß einer Zeilengliederung feststellen (und insofern scheint eine Metaphorik des Rhythmus - und sei er von der Art eines „rythme trans-linguistique“[12] - irreführend), noch um eine im visuell Ähnlichen angesiedelte Gestalt. Anders gesagt: Es handelt sich zwar um die Rekurrenz bestimmbarer Einheiten innerhalb einer wahrgenommenen Struktur,

---

[9] Kristeva 1969, S. 280.
[10] Vgl. Kristeva 1977, S. 188f.
[11] Kristeva 1977, S. 190.
[12] Vgl. Kristeva 1974, S. 273.

letztere ist aber weder formal homogenes Syntagma, noch ikonisches Modell eines Perzepts[13].

Eine Komposition, für M.

KohlepapIEr, D*u*rchschl*a*g
Pap*I*Er, 1 wEIßes Blatt, und
das WEIße fängt an,
zIEmlich wEIt, wEIt weg

das ist genau. Was sind Tage anderes als helle
Flecken im Dunkeln, vIEr*u*ndzw*a*nzig Stunden lang

*u*nd *d*a*nn? EIne Frage der Betr*a*cht*u*ng, *u. a.*

Laß mich zurückkehren hIEr
auf das wEIße Blatt PapIEr. Ist das kEIne
SchönhEIt?

DIE hellen Flecken sind
mit Dingen vollgestellt, den ganzen Tag. Und
mich überrascht jedesmal neu, daß dIE Dinge
auf EInem Blatt PapIEr imaginär werden,

sIE sind imaginär. SIE sind ErschEInungen.

Ich bin kEIn Ding. Du bist kEIn Ding.

"Sollen wir nun aus dIEsen Sachen auszIEhen?"
"Fr*a*gst d*u* mich?"

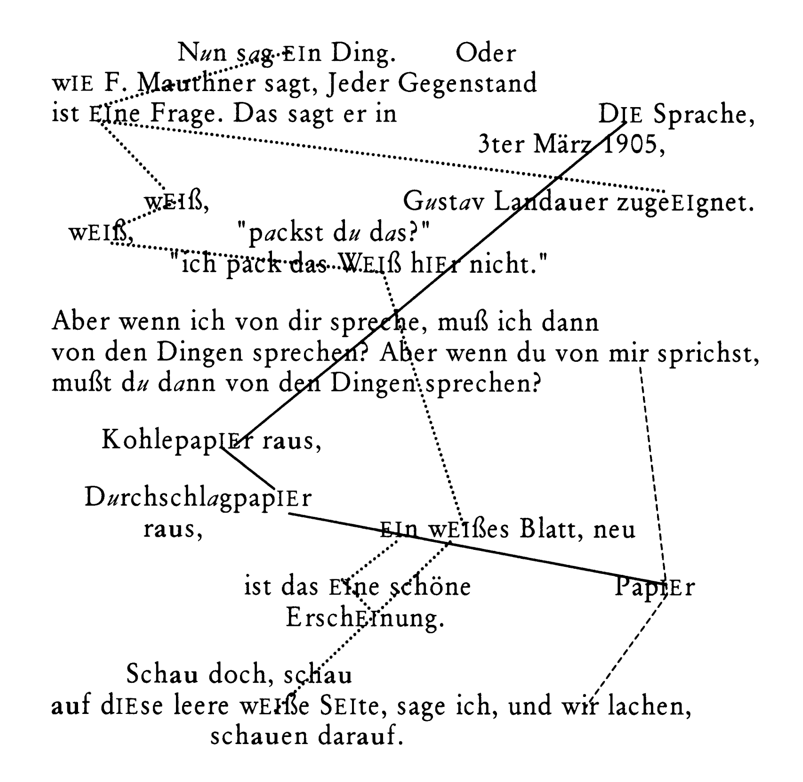
Heute ist Mittwoch.
Ich bin EIn Dichter. Ich schlage
dir dIEses auf das Blatt PapIEr.

"Dichter Athleten des Extraverbalen", sagt
Wer ist David Cooper.
David Cooper? Der Tod der FamilIE?

HIEr, hergekommen, da. *U*nd d*a*s Blatt PapIEr
ist wEIter wEIß.

---

[13] Zum formalen Syntagma und zum ikonischen Kontinuum vgl. Eco 1972, S. 106f und 213ff.



Semantisierung

Woher beziehen wir also die Deutungshypothese, wie können wir der graphotextuellen Form einen Sinn zuschreiben? Auf jeden Fall wird die lineare Lektüre, bevor sie ihre Aufmerksamkeit auf kleinste Einheiten richtet, die Bedeutung in Einheiten höheren Niveaus zu verankern suchen: im Textganzen, aufgefaßt als Beschreibung, Szene oder Erzählung, deren Aktanten ausfindig gemacht werden können, und in den Lexemen durch semantische Investition. Tatsächlich enthält *Eine Komposition* Elemente einer Fabel, einer zwischen Szene und Erzählung angesiedelten, geordneten Folge von Ereignissen, an deren Ende die Ausgangssituation in modifizierter Form wiederkehrt; - eine Struktur, die dieser Text im übrigen mit

einigen anderen aus *Westwärts 1&2* gemeinsam hat[14]. Inhalt der Erzählung ist die Herstellung eines Objekts, das Abwesenheit sichtbar macht. Die hierfür zentrale semantische Achse 'Blick vs. betrachtetes Objekt' wird durch Lexeme („Papier", „weiß", „schauen") gedeckt, die die markierten Diphtonge enthalten und die Lautkontraste auf diese Weise einer semantischen Opposition zuordnen, die in der Schlußstrophe vollständig ausgeführt ist. Auch das mehrdeutige Verweisverhältnis des Sichtbaren zum Hörbaren findet dort eine inhaltliche Parallele, da dem „schauen" syntaktisch „sagen" und „lachen" zugeordnet werden. Der Verschiebung des [a] (das auch gemeinsames vokalisches Element aller markierten Diphtonge ist) entspricht semantisch eine Doppelung der Lautsphäre in einen artikulierten und einen nicht-artikulierten Bereich. Auf allen Ebenen verwirklicht die Lektüre in diesen letzten Zeilen einen homologen Übergang von differentiell gegliederten, wechselseitig artikulierten Doppelstrukturen zu einfacheren Strukturen, die zwar immer noch zwei unterscheidbare Terme aufweisen, welche sich aber nicht mehr gegenseitig ausschließen. So bleiben die Relationen 'Segmentierung vs. Kontinuität', 'Blick vs. Laut', 'erste Person vs. zweite Person' zwar erhalten, aber ihre Organisation innerhalb des Syntagmas als Konjunktion, Inklusion, Reihung neutralisiert die Disjunktionen der Struktur. Ihr Ziel finden die Transformationen der grapho-phonetischen Struktur und die semantische Bewegung in der Aussage eines Lachens angesichts des Wiederauftauchens eines Blickfangs vor jeder Bedeutung, begleitet von der Sensation lautlicher Wiederholung - Versöhnung von Blick und Laut in der Wiederkehr[15].

Text als Objekt

Eine weitere Perspektive eröffnet sich, wenn man die Buchstaben und Wörter als Elemente innerhalb der visuellen Ordnung der Druckseite, einer Figur der

---

[14] Besonders im dreiteiligen Titelgedicht des Bandes treten narrative Elemente hervor. Dies im Widerspruch zu B. Urbe (Urbe 1985, S. 158), die, um die Begründung einer Einheit des Gedichts besorgt, am hergebrachten Kriterium des lyrischen Ich als einheitsstiftender Instanz festhalten möchte. Vgl. zur Problematik der Kategorie 'lyrisches Ich vs. Erzähler' auch Saße 1977, S. 138f.

[15] Vgl. Kristeva 1977, S. 481: „Cette sublimation originaire, qui est dans la majorité des cas visuelle, nous mène non seulement aux fondements du narcissisme (gratification spéculaire), mais aussi aux sources rieuses de l'imaginaire. L'imaginaire prend la relève du rire enfantin: joie sans paroles."

graphischen Substanz, betrachtet. Unter diesem Blickwinkel ergibt sich eine zusätzliche Ebene der Verschränkung von Lesbarkeit und Wahrnehmung, denn „der Text ist auch *Objekt* und die Lektüre ist keine rein sprachliche Angelegenheit“[16]. Bedingung auch einer solchen Lektüre bleibt aber das Vorhandensein einer Zeichenrelation. Traditionell - und ersichtlich in Erweiterung der Konzeption des „sound [...] a thorough echo of the sense“[17] - werden Figuren der graphischen Substanz lyrischer Texte als icon oder als ikonisches Symbol von deren Inhalt aufgefaßt, d.h. als topologisch ähnliche Darstellung eines Gegenstandes, der meist auch wörtlich im Text bezeichnet wird. In der Formulierung der groupe μ: „Das Prinzip besteht oft darin, durch die Graphie den Inhalt des Gedichts zu imitieren“[18]. Die Motivierung eines Ausdrucks durch seinen Inhalt, in ihrer Gegenläufigkeit zum konventionell-arbiträren Charakter des sprachlichen Zeichens, wird gemäß dieser Auffassung in der - letztlich zur Bedeutungszuschreibung notwendig erfolgreichen - Suche nach visuell wahrnehmbarer Ähnlichkeit verankert; darauf verweist auch das „imitieren“ unseres Zitats. Es dürfte bereits deutlich geworden sein, daß sich das Vorgehen Brinkmanns mit einer einseitig auf den Bildbegriff ausgerichteten Poetik nicht adäquat darstellen läßt. Eher schon entspricht den Brinkmannschen Verfahren der Negation, Reduktion und Verräumlichung die von U. Eco vorgebrachte Definition des ästhetischen Textes als „allgemeiner Abweichungsmatrix“, in der alle Abweichungen auf allen Ebenen eines Kunstwerks wechselseitig korreliert werden können[19]. Eine solche Konzeption vermeidet die vorschnelle Einengung der Lektüre auf eine bestimmte Zeichenart oder eine bestimmte Strukturebene, wie sie die Verwendung von Bild-Analogien für die Fläche, den ‘Raum’ des Gedichts leicht mit sich bringt.

Als Abweichung erweist sich das Brinkmannsche Flächengedicht zunächst in der Verletzung der Norm des linearen syntagmatischen Aufbaus. Die lineare Distribution des Textes wird von der groupe μ als eine distinktive Eigenschaft der syntaktischen Nullstufe angesetzt[20], deren rhetorische Transformationen „in der geschriebenen Literatur von optischem Wert [sind]. Sie lenken den Blick auf den Text als räumlicher, nicht nur kausaler oder temporaler Ordnung.“[21] Ein solcher

[16] Dubois 1974, S. 108.
[17] Jakobson 1981, S. 45.
[18] Dubois 1974, S. 109.
[19] Vgl. Eco 1987a, S. 361f.
[20] Vgl. Dubois 1974, S. 112f.
[21] Dubois 1974, S. 142.

Schriftraum entsteht nicht allein durch Abweichungen von der kanonischen Form des Satzes, sondern durch eine Manipulation der graphischen Substanz mit dem Ziel, eine zusätzliche (optische) Segmentierung, d.h. ein weiteres Niveau möglicher Zeicheninterpretation einzuführen. Die so betonte Opposition 'Schriftsatz vs. unbedruckte Fläche', die Hervorhebung des normalerweise unmarkierten Verhältnisses der Buchstaben zu ihrem Hintergrund, führt dazu, die Zwischenräume des Textes in ihrem Zeichenstatus zu lesen: als Anzeichen dessen, was im Satz nicht artikulierbar ist. Norm des Satzes, Linearität der Schrift, artikulierter Sinn - die Lücke im Schriftsatz kann für die Abwesenheit all dieser Gegebenheiten einstehen[22].

Die Dichotomie von Abwesenheit und Anwesenheit fungiert als die Achse, die es erlaubt, eine Theorie der poetischen Sprache mit einer Theorie des Subjekts zu verbinden. Wenn der Satz die grammatische Norm der Aussage darstellt, innerhalb derer allein Worte eine Bedeutung tragen, dann kann die Störung dieser Norm interpretiert werden als Spur der variablen Setzung signifikanter Einheiten in einem nicht endgültig fixierten Artikulationsprozeß - was bei Freud Primärvorgang heißt und wofür J. Kristeva den Begriff der 'semiotischen chora' geprägt hat[23]. Der durchbrochene Text ermöglicht einem Subjekt, dem die normativ geregelte Sprache als Zwang gegenübertritt, jene Lust, die nach einer Bemerkung Lacans „nur zwischen den Zeilen ausgedrückt werden kann“[24]. Ganz im Sinne einer solchen Theoretisierung des Subjekts äußert sich auch Brinkmann in seinem - getrennt publizierten - Nachwort zu *Westwärts 1&2*: „Die fragmentarische Form, die ich verschiedentlich benutzt habe, ist für mich eine Möglichkeit gewesen, dem Zwang, jede Einzelheit, jedes Wort, jeden Satz, hintereinander zu lesen, und damit auch logische Abfolgen zu machen, wenigstens für einen Moment nicht zu folgen.“[25] Die durch Mißachtung der Linearität hervorgehobene Junktion 'Zeichenkette/Unterbrechung' steht so zwar den Dualismen der Theoriebildung - also etwa 'Körper vs. Zeichen', 'Natur vs. Gesellschaft' oder auch 'semiotischer Prozeß vs. symbolische Ordnung' - als Anschlußstelle zur Verfügung, wobei aber zunächst allein der Pol 'Anwesenheit' semantisch näher bestimmbar ist, der Gegenterm nur

---

[22] Diese Funktion des Zwischenraums ist in der Lyrik der Moderne vor allem durch das Werk Mallarmés prominent vertreten; vgl. Derrida 1995.

[23] Vgl. Kristeva 1974, S. 22ff.

[24] Lacan 1975, S. 198.

[25] *Ein unkontrolliertes Nachwort*, S. 234; zur Publikationsgeschichte vgl. *Rolf Dieter Brinkmann zum 50. Geburtstag*, Antiquariatskatalog des Antiquariats Beim Steinernen Kreuz, Bremen 1990, S. 16.

über dessen verschiedene Strukturierungsebenen vermittelt werden kann. Die semiotische chora, der semiotische Prozeß werden duch die Lücken im Schriftsatz lediglich repräsentiert, auch die Zwischenräume sind wiederum Positionen in einem Code. Das „Dispositiv“ der poetischen Funktion entspringt einem Kompromiß: „Compromis entre le symbolique et la chora sémiotique, ce dispositif construit dans le langage tend à détruire son ordre linéaire, mais pour lui en redonner un autre, tabulaire.“[26]. Und nur als Repräsentation kann sich der signifikante Prozeß strukturieren: „En effet, ce procédé typographique *représente bien* l'éclatement de la linéarité syntaxique et constitue, pour le lecteur, un *appui* qui l'aide à effectuer lui-même un tel découpage sans pour autant «se perdre», puisqu'un artifice typographique reconstitue un schéma «secondaire» structurant l'infinité du procès signifiant.“[27]

Die Möglichkeit eines solchen Schnitts, der nicht die Angst des völligen Sich-Verlierens heraufbeschwört, ist in diesem Fall eine der Schrift, einer spezifischen Handhabung des Mediums und dessen Ausrichtung auf den Blick eines Lesers. Weniger in der rhythmischen Ordnung der vom Trieb durchquerten Organe, als in einem Objekt der Schaulust findet sich folglich der Halt des Subjekts. Allerdings darf sich das Repräsentamen hierzu - ganz dem von Kristeva beschriebenen Vorgang entsprechend[28] - nicht in seiner negativen Verweisfunktion erschöpfen, sondern muß als Zeichen zugleich Abwesenheit und Anwesenheit des Objekts ermöglichen. Dies gelingt, indem der Leerraum zwischen den Buchstaben als Metonymie des Zeichenträgers, des weißen Blatts Papier genommen wird. Er verweist dabei nicht einfach auf sich selbst, sondern auf das in der verbalen Aussage denotierte Objekt, dessen indexikalisches Zeichen er figuriert. Als Index steht er in diesem Fall in materieller Kontiguität zu seinem Bezeichneten[29], verweist also auch auf ein ganz bestimmtes Referens - eben auf genau das Blatt Papier, auf dem keines dieser Zeichen sichtbar geworden ist. Dieser Zeichentyp ist von Eco als „semiotisiertes Referens“ genauer bestimmt und von Erscheinungen ikonischer Art abgegrenzt worden. Im Anschluß an diese Bestimmung äußert Eco folgende Vermutung über das hier nachgezeichnete 'semiotische Dispositiv': „Man müßte

[26] Kristeva 1974, S. 236.
[27] Kristeva 1974, S.284.
[28] Vgl. Kristeva 1974, S. 137 („une séparation qui n'est pas un manque, mais une décharge“) und S. 139.
[29] Vgl. zusammenfassend die Zeichenklassifikation bei Sebeok 1979, S. 91-121.

untersuchen, ... ob die typische Bedingung der ästhetischen Botschaft (...), wo die Ausdruckssubstanz selbst zeichenhaftes Objekt ist, nicht auch darin besteht, daß als Signifikanten alle jene Aspekte der Materie, aus der die Botschaft besteht, auserwählt werden, die die Botschaft als auf sich selbst bezogene (autoreflexive) Botschaft (im Sinne Jakobsons) bedeutet."[30] Selbstbezüglichkeit als Moment der Spaltung von Signifikant, Objekt und Bedeutung verwirklicht sich bei Brinkmann als immer erneute Bewegung des Textes hin zu einem nicht-reflexiven, 'materiellen' Hintergrund der Zeichen. Entscheidende Voraussetzung eines solchen Umgangs mit dem Schrifttext ist, jedenfalls für *Eine Komposition*, die Ablösbarkeit des Zeichenträgers, d.h. ein Kontakt und seine vorhersehbare Aufhebung. Diese Voraussetzung beruht in unserem Fall auf dem Mechanismus der Schreibmaschine, auf einer apparativen Anordnung, in der Zeichenträger und Codeelemente materiell gekoppelt sind und innerhalb derer erst Textproduktion stattfinden kann.

Schreibmaschine

Der Apparat Schreibmaschine ist metonymisch als „Kohlepapier, Durchschlag" im Text vertreten, und als weiteres Indiz kommt hinzu, daß dieser - bei gebräuchlichem Schriftgrad und Zeilenabstand - recht genau den Ausmaßen einer DIN A4-Seite entspricht. Ausschlaggebend ist jedoch, daß die Schreibmaschine, durch automatische Normierung von Buchstaben- und Zeilenabstand, die Möglichkeit bietet, die Verräumlichung der Schrift so zu kalkulieren, daß die horizontale Lesbarkeit des Syntagmas erhalten bleibt, selbst wenn Satzteile durch weite Zwischenräume voneinander getrennt oder Textblöcke vertikal in Kolumnen nebeneinandergestellt werden[31]. Von links nach rechts, von oben nach unten: die zwei Konventionen, denen der alphabetisierte Leser zu folgen hat, werden in den Flächengedichten aus *Westwärts 1&2* isoliert und der Leser vor die Alternative gestellt, eine der beiden Richtungen der Sinnkonstitution einschlagen zu müssen. Diese Wahl bleibt allerdings nur für einen ständig wiederkehrenden Moment der Verunsicherung offen: die Konstruktion eines sinnvollen Satzes ist durchgehend

[30] Eco 1972, S. 83.

[31] Dieses Verfahren ist so in keinem anderen Gedichtband Brinkmanns durchgeführt. Seit *Die Piloten* kann man allerdings eine zunehmende Abkehr von der einfachen Linksbündigkeit des Druckbildes beobachten, sicherlich unter dem Einfluß der verstärkt rezipierten amerikanischen Lyrik. Das Prinzip der Zeile als horizontale Kontinuität wird aber erst in *Westwärts 1&2* verabschiedet.

entweder entlang der exakten Linie der Zeile oder durch Koordination untereinander gesetzter Satzfragmente möglich[32]. Die Begierde nach Sinn wird als Arbeit und Unterwerfung des Lesens kenntlich, sobald dessen Automatismen in ihre Bestandteile zerlegt werden.

Im Gegenzug kann die Lektüre allerdings Formen des experimentellen, hin- und herspringenden Blicks entwickeln. Die flexibler gewordene räumliche Orientierung erlaubt es, den Text als satzübergreifendes Mosaik anzusehen und abzutasten. Solches Leseverhalten kann sich, über die Möglichkeiten der Schreibmaschine hinaus, von anderen Medien anleiten lassen: „Brinkmanns Orientierung an den Apparaten des 19. Jahrhunderts kann den Blick dafür verstellen, daß wesentliche Momente seiner *Ästhetik* (Gegenwärtigkeit - Oberfläche - Nähe - Bildpartikel - Abtastung - Reizmuster - Punkt-Wahrnehmung - Zeit- und Raumauflösung) und seiner *Poesie* (Text-Partitur - Raster - 'Screen' - Mehrfachspuren - Punkt-Zeilen etc.) auf Wahrnehmungs- und Botschaftsformen der telekommunikativen (elektronischen) Epoche verweisen."[33] Hinter der Befreiung vom Zwang des Linearen zeichnet sich so bereits die Einübung in ein neues Wahrnehmungsparadigma ab.

Der Deautomatisierung des Lesevorgangs entspricht auf seiten des Schriftstellers die Automatisierung des Schreibens, die Ausschaltung der kontrollierenden Relektüre. Die Schreibmaschine, anfänglich bekanntlich eine Konstruktion für Blinde, macht die sofortige Kontrolle des Geschriebenen durch das mitlesende Auge prinzipiell überflüssig[34]. Die Verteilung der Buchstaben auf dem Papier wird ausschließlich zur Sache der Koppelung von Hand und Maschine, das Auge des Schreibenden ist an der Herstellung der Buchstabenfolge nicht notwendig mehr beteiligt. Sein Blick kann auf jenes Nichts an Bedeutung fallen, das die Schriftzeichen verdeckt gehalten hatten und das sich jetzt als deren Träger materialisiert. Vermittels eines schreibtechnischen Tricks läßt sich das weiße Blatt Papier von der beschriebenen Seite nachträglich wieder trennen. Kohlepapier und Durchschlag, üblicherweise Mittel zur Herstellung eines simultan entstehenden Doppels, können, in abweichender Weise eingesetzt, Typenanschläge gleichzeitig erscheinen und

---

[32] Ein Beispiel für eine andere Form der Verräumlichung bieten einige der *Calligrammes* von Apollinaire. Diese stehen in Kontrast zur Maschinenschrift, wären auf der Schreibmaschine nicht schreibbar. Zur Sicherung einer deutbaren Ausdruck-Inhalt Relation dienen dann bildhafte bzw. ideographische Züge der Schrift. Vgl. dazu Whiteside 1990.

[33] Grossklaus 1989, S. 513; für die 'Mehrspurgedichte' von *Westwärts 1&2* müßte aber vor allem auf Brinkmanns Hörspielexperimente hingewiesen werden.

[34] Vgl. hierzu und zum folgenden Kittler 1986, S. 280ff und S. 296ff.

nicht erscheinen lassen. Dafür genügt es, etwa das Farbband auszuschalten: der Buchstabe druckt sich - vermittels des Kohlepapiers - auf der unteren Schicht der Anordnung, die sichtbare Oberfläche bleibt schriftfrei[35]. Auf welche Weise auch immer Brinkmann die Operation bewerkstelligt hat, die sein Leser entziffert, sie bringt mit dem Schrifttext zugleich ein Objekt hervor, das nicht einfach Voraussetzung und Möglichkeit zukünftiger Beschriftung symbolisiert, sondern vielmehr den Platz ihres Verschwindens.

„Bei Maschinenschrift prägt Räumlichkeit die Beziehungen der Zeichen nicht nur untereinander, sondern auch zum leeren Grund. Typen schlagen auf Papier, um Prägungen oder in altmodischen Fällen gar Löcher zu hinterlassen. Nicht umsonst entstand die Schreibmaschine im Reich der Blindheit."[36] Maschinelles Schreiben fordert eine Motorik, die nichts mehr mit der Form der Buchstaben oder der Kontinuität einer flüssigen Handschrift zu tun hat, sondern mit der Anordnung von Elementen in einem Mechanismus - dieses Prinzip liegt in unterschiedlicher Ausprägung der Rezeption und der Produktion solcher Lyrik zugrunde.

Auf die Durchbrechung der Linearität und die Betonung der vertikalen Dimension der Druckseite bezieht sich schon der Titel des Gedichts. Er zitiert das Schreibmaschinenkapitel in Marshall McLuhans Medienhandbuch *Die magischen Kanäle*. Dort heißt es über eine neue Art dichterischen Schaffens: „An der Schreibmaschine hat der Dichter auf sehr ähnliche Weise wie der Jazzmusiker das Erlebnis des Darbietens in Form des Komponierens."[37] Das gesamte Kapitel durchzieht eine Reihe von Analogien, die den Dichter mit dem Komponisten, dem Jazzmusiker, dem öffentlich Vortragenden, das Gedicht mit einer Partitur, die

---

[35] Das Nachdenken über Schreibgeräte als „Hilfsvorrichtungen" für Gedächtnis und psychischen Apparat, die Wahrnehmungen und Einschreibungen als „gesonderte, mit einander verbundene Bestandteile - Systeme – „ nachbilden können sollen, führte bekanntlich Freud (in seiner *Notiz über den »Wunderblock«* zu einer ähnlichen Konstruktion: „Der Block liefert also nicht nur eine immer von neuem verwendbare Aufnahmefläche wie die Schiefertafel, sondern auch Dauerspuren der Aufschreibung wie der gewöhnliche Papierblock." (Freud 1989, S. 363-369) Die Differenz zu Brinkmanns 'Schreibmaschine' zeigt sich allerdings in dem, wofür die Modelle jeweils stehen sollen: bei Freud für die Systeme *Wahrnehmung-Bewußtsein/Erinnerungsspuren* und die uneingeschränkt wiederverwendbare Oberfläche, bei Brinkmann für den Zusammenhang *Sinneswahrnehmung/sprachliche Artikulation* und die Utopie der von Spuren befreiten Oberfläche.

[36] Kittler 1985, S. 201.

[37] McLuhan 1968, S. 283; vgl. als Seitenstück zu *Eine Komposition, für M.* das gleichfalls auf McLuhan anspielende Gedicht *Improvisation 1, 2 & 3 (u.a. nach Han Shan)* in *Westwärts 1&2*, S. 29. Belege für die Auseinandersetzung Brinkmanns mit den Thesen McLuhans finden sich auch in *Rom, Blicke*, S. 355 und vor allem in den Essays *Der Film in Worten* und *Die Lyrik Frank O'Haras* (*Film in Worten*, S. 231 und S. 216).

Schreibmaschine mit einem elektronischen Musikinstrument gleichsetzen. Dies alles im Dienste der These, der Dichter finde in der Schreibmaschine erneut das Audrucksmittel einer freien und spielerischen Mündlichkeit. Leistet die Schreibmaschine in Industrie und Geschäftsbetrieb noch ihren Beitrag „zu den bekannten Formen des gleichgeschalteten Spezialistentums unter Aufteilung in der Kultur des Buchdrucks“[38], so soll sie unter der Hand des Dichters zu „entgegengesetzten, oralen Auswirkungen“ Anlaß geben, laut McLuhan „ein typischer Fall von Umkehrung“[39].

Implosion der Gutenberg-Galaxis, Ende des Spezialistentums, Ende der Isolierung - ein solches Versprechen mußte Brinkmann gleichermaßen verführen wie frustrieren. Spontaneität der Produktion und Liquidierung des literarischen Spezialistentums, so lauteten ja zwei seiner in den 60er Jahren mit Nachdruck vorgebrachten Forderungen an eine zeitgenössische Poetik, die vor allem den Rückstand herkömmlicher literarischer Formen gegenüber den massenmedialen Bild- und Tontechniken verringern sollten[40]. Das damals an anderen Autoren bemängelte Ungenügen schlägt sich nun im Vorwort zu *Westwärts 1&2* in einer Reflexion auf die Bedingungen der eigenen Produktion nieder: „Ich hätte gern viele Gedichte so einfach geschrieben wie Songs. Leider kann ich nicht Gitarre spielen, ich kann nur Schreibmaschine schreiben, dazu nur stotternd, mit zwei Fingern. Vielleicht ist mir aber manchmal gelungen, die Gedichte einfach genug zu machen, wie Songs, wie eine Tür aufzumachen, aus der Sprache und den Festlegungen raus. Mag sein, daß deutsch bald eine tote Sprache ist. Man kann sie so schlecht singen.“[41] Auch auf der Schreibmaschine hervorgebrachte Lyrik bleibt Surrogat eines massenmedialen Genres, fixierte Sprache, die sich an Pop-Songs orientiert, um anstelle von Gesang Buchstaben zu stottern.

Unter den Gedichtiteln in *Westwärts 1&2* findet sich eine ganze Reihe musikalischer Formbezeichnungen. Im Kontext von *Lied*, *Song*, *Improvisation*, *Sequenz*, *Variation* hebt *Eine Komposition* das Merkmal der schriftlichen Notation hervor, die Transposition der Musik in stumme Graphie. Den Graben, der hier sowohl die

---

[38] McLuhan 1968, S. 282.

[39] McLuhan 1968, S. 285; die Keimzelle solcher Überlegungen findet sich bei dem von McLuhan erwähnten Charles Olson, und zwar in dessen einflußreichem Essay *Projective Verse* aus dem Jahr 1950.

[40] So z.B. in der gleichfalls auf McLuhan sich berufenden Polemik *Angriff aufs Monopol - Ich hasse alte Dichter* von 1968.

[41] *Westwärts 1&2*, S. 7.

semiotischen Substanzen als auch die Körperorgane in ihren Teilfunktionen isoliert, überbrückt weder eine spontane noch eine technisch restituierte Synästhesie. Auge und Hand finden ihre Koppelung nicht im Ausdruck, sondern im Mechanismus der Maschine, und die „Freizügigkeit der mündlichen Betonung"[42] kann kaum ans Ohr dringen, solange „das Knattern der Schreibmaschine [...] den Raum [erfüllt]"[43].

Daß auch die lyrische Schreibweise in diesem Raum angesiedelt ist, macht den Unterschied zu den früheren Gedichten der hier aufgestellten poetologischen Serie aus. Wie aus einer Erinnerung Brinkmanns an erste Versuche mit der neuen Produktionsweise hervorgeht, entsprach die Anfertigung von Typo- statt Manuskript dem Überschreiten einer Gattungsgrenze: „Ich erinnerte mich: da kam einer aus Berlin und wollte Geld für Schreibmaschinen für Nord-Vietnam - und ich hatte meine alte abklabusterte Maschine auf dem Tisch stehen, während der Oberbonze des literarischen Aufstandes eine IBM-leichte-fast-geräuschlose Maschine auf dem Tisch stehen hat, aber sein Name findet sich unter jedem Aufruf. Mir fiel auch ein, daß ich, um meine allererste Prosa überhaupt schreiben zu können, 1962, ich mir eine wackelige Maschine leihen mußte aus einem Schreibmaschinen-Verleih."[44] In diesem Zitat aus dem thematisch eng mit vielen der *Westwärts*-Gedichte verknüpften Band *Rom, Blicke* stehen Besitz oder Nicht-Besitz einer alten oder neuen Schreibmaschine in der Tat für jene Verbindung von dichterischem Schaffen und Veröffentlichung, die nach McLuhan eine neue Einstellung gegenüber dem geschriebenen Wort entstehen läßt[45]. Für einen unbekannten Autor, der sich mit ersten Erzählungen einen Namen machen will, stellt die Schreibmaschine die notwendige Verbindung zur Verwertungsinstanz Verlag dar. Die durch die Maschinenschrift erreichte Öffentlichkeit ist zugleich ein Raum, in dem konkurrierende literarische und politische Diskurse ständig die eigene Rede zu überbieten drohen. Die Ambivalenz von massenmedialem Geltungsanspruch und subkulturell stilisiertem Außenseitertum prägt Brinkmanns gesamte Veröffentlichungspraxis, von den Privatdrucken und Kleinstauflagen der frühen Lyrikbände über das vorübergehende Engagement beim März-Verlag bis zu den Konflikten mit dem Verlag Kiepenheuer & Witsch.

[42] McLuhan 1968, S. 284.
[43] *Rom, Blicke*, S. 85.
[44] *Rom, Blicke*, S. 335.
[45] Vgl. McLuhan 1968, S. 283.

Den frühen Gedichten Brinkmanns bleibt also die Handschrift vorbehalten, ihnen steht *Eine Komposition* in diachronem Kontrast gegenüber. In dem Gedichtband *Ihr nennt es Sprache*, Brinkmanns erster Buchpublikation, war der Satzspiegel symmetrisch zur Bandheftung als Mittelachse, d.h. die geradzahligen Seiten wurden rechtsbündig, die ungeraden linksbündig gesetzt. Die gedruckte Form der Gedichte markierte die Differenz zu einer Erstschrift, die aufgrund ihres links-rechts Verlaufs nicht exakt rechtsbündig gewesen sein konnte. Die in der Fläche verteilte, fragmentarisierte Druckform vieler *Westwärts*-Gedichte kontrastiert dann weniger dem Fluß einer Handschrift, als vielmehr der ungebrochenen Linearität des Prosasatzes.

Anstatt - wie in der optimistischen Vision McLuhans - die Trennung von Produktion und Rezeption, wie sie der Trennung von Handschrift und Druck entspricht, aufzuheben und die graphischen Möglichkeiten der Schrift der mündlichen Kommunikation mit ihren gestischen, prosodischen und deiktischen Mitteln anzunähern, verändert das Maschineschreiben den Modus dieser Spaltung. Der Autor einer zum Druck beförderten Handschrift hat das nicht geschrieben, was dem Leser vor Augen kommt, das zeitlich vorgängige Original bleibt von der Vervielfältigung ausgeschlossen. Gerade aus dem Bemühen, unter veränderten Bedingungen der Reproduzierbarkeit noch Autorschaft zu erreichen (mag die Institution des Autors auch einem handschriftlichen Arrangement entstammen), entstehen Brinkmanns Strategien, durch die sprachlichen Oppositionssysteme hindurch die Präsenz des Schreibakts zu rekonstruieren und erneut zu spalten[46]. Diesem Ziel dienen die Anstrengungen, den Zusammenhang von Aussage und Äußerungsakt innerhalb der apparativen Aufteilung der Funktionen evident zu machen. Diesem Ziel können auch die Benennungen (des Schreibgeräts, der Äußerungsinstanzen, der Schreibszene) dienen, so die Illusionen des Referens und des Subjekts erzeugend.

Die Schreibmaschine als Apparat der Vervielfältigung, des Durchschlags und der Veröffentlichung verschiebt die Problematik von einer der sprachlichen Bezeichnung zu einer technisch-medialen. Es geht nun nicht mehr einfach darum, die Einzigartigkeit eines auktorialen Schreibakts in die Kommunikation mit dem Leser

---

[46] W. Kittler hat in seinen Studien zur Schreibpraxis Kafkas - die sich aufschlußreich mit derjenigen Brinkmanns vergleichen läßt - grundlegende Einsichten in die Problematik der 'Autorschaft an der Schreibmaschine' gewonnen; vgl. Kittler 1984, insbes. S. 57f und ausführlicher Kittler 1990.

zu überführen. Dieser einzigartige Augenblick kann sich jetzt vielmehr in einem Objekt materialisieren und lokalisieren, das jedem lesenden Auge unzugänglich bleibt, während der buchstäbliche Text als zu übersendendes Doppel eingesetzt wird. In ein und derselben Bewegung artikulieren sich das Phantasma eines leeren Hintergrunds der Schrift, der zu genießen wäre, und der Text als Indiz, Bedingung und Ausschluß dieses Genießens.

2. Figur und Bedeutung

Die Funktion des Syntagmas

Die Infragestellung der syntagmatischen Kette durch das poetische Verfahren des 'Flächengedichts' hat Folgen auch für Organisation und Lektüre der Inhaltsseite des Textes. Wie sich gezeigt hat, gefährdet die Entkoppelung von horizontaler und vertikaler Leseachse auf der gedruckten Seite nur vorübergehend die Wiederherstellung der syntaktischen Zusammenhänge. Tatsächlich ermöglicht der als Technik der Maschinenschrift gehandhabte Bruch der linearen Zeilenordnung in scheinbar paradoxer Weise einen poetischen Effekt, den man als Diskursivierung bezeichnen kann, um ihn von der Dunkelheit der Mitteilung im hermetischen Gedicht einerseits, von der Alinearität der konkreten Poesie andererseits abzugrenzen.

Wenn man, der bekannten Definition Roman Jakobsons folgend, die Projektion des Äquivalenzprinzips von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination als entscheidendes Kriterium der poetischen Funktion ansetzt[47], dann kann die syntagmatische Achse zwei komplementäre Aufgaben für die semantische Organisation des Gedichts übernehmen: sie sichert die Verknüpfung der manifestierten Einheiten zur interpretierbaren Botschaft und zugleich die Rekurrenz identifizierbarer Stellen im Syntagma als Voraussetzung für die Vergleichbarkeit (Äquivalenz) des Unähnlichen. Die Vorschriften einer wohlgeformten Syntax können unter dieser Definition aber auch als Überbleibsel einer Sprachordnung erscheinen, deren erste Aufgabe es ist, Welten in Aussagen zu überführen, und die somit der „Einstellung auf die Botschaft selbst" zuwiderläuft. Der vollständige Verzicht auf Syntax oder auf die lineare Anordnung der syntagmatischen Kette wurde auch verschiedentlich als implizite Tendenz moderner Poesie konstatiert[48]. Solange aber der poetische Text auch inhaltsseitig als dominant rhetorische Mitteilung aufgefasst wird, muß nicht nur die Setzung von mindestens zwei manifestierten Termen als äquivalent gegeben sein, sondern diese Zuordnung muß zugleich semantisch widersprüchliche Komponenten markieren, die die wechselseitige Reevaluierung der Terme als Sinneffekt in Gang setzen kann.

[47] Vgl. Jakobson 1981, S. 27.
[48] So etwa bei Greimas 1971, S. 122.

Diese abweichende semantische Kombination, die sich der Übermittlung eines univoken Sinns, dem reibungslosen Ablauf der Kommunikation in den Weg stellt, wird von den Rhetorikern der groupe μ, deren Modell der poetischen Lektüre die Analyse hier weitgehend verpflichtet ist, Allotopie genannt und negativ als Bruch einer semantischen Isotopie definiert. Aus dieser Definition ergibt sich auch die Bedeutung der syntaktischen Koordination für die Etablierung oder Nicht-Etablierung der Isotopie: „On dira qu'elle [die Isotopie] est la propriété des ensembles limités d'unités de signification comportant une récurrence identifiable de sèmes identiques et une absence de sèmes exclusifs en position syntaxique de détermination. Il s'agit là de conditions nécessaires, l'absence de l'une d'entre elles suffisant à rendre l'énoncé allotope."[49]

Das allotope Element kann im Verlauf der poetischen Lektüre als Figur interpretiert werden, die unter Zuhilfenahme einer kontextuellen Basis auf ihr Denotat reduziert wird, sie kann aber auch umgekehrt ihrerseits als Basis dienen, von der aus die bisherigen Einheiten der Äußerung zugunsten eines neuen Sinns reevaluiert werden[50]. Jede Lesart des Gedichts ergibt sich aus einem Wechselspiel von Abweichung und Norm, Isotopie und Bruch, Solidität und Gefährdung der syntagmatischen Verkettung bedeutungstragender Einheiten. Von diesem Modell aus wird die Funktion angebbar, die Diskontinuität und durchbrochene Linearität des Lesens im Brinkmannschen Flächengedicht erfüllen: die Abkehr von der linearen Textordnung und die vom Leser geforderte Arbeit der Rekonstruktion setzen den linear-kontinuierlichen Satz selbst als Nullstufe, markieren die sonst automatisch geleistete Projektion von Sinn - und dies auch ohne auffällig herausgestellte semantische Inkompatibilität.

Eine lyrische Schreibweise wird möglich, für die metaphorische Überlagerungen von zweitrangiger Bedeutung sind. Die Opposition 'linear/nicht-linear'[51] erübrigt - als Figur jeder Figur, als Schrift jedes Bilds - den Einsatz traditioneller Signale der Poetizität. Genauer: es macht ihren Gebrauch asignifikant für die Gattungszuordnung. Die Textflächen von *Westwärts 1&2* sind offen für umgangssprachliche

[49] groupe μ 1977, S. 41.

[50] Vgl. groupe μ 1977, S. 54ff und auch Dubois 1974, S. 72.

[51] Diese Opposition steht bei Brinkmann inhaltlich vor allem mit der aspektualen Ordnung der Zeit in Zusammenhang. Auf dieser Ebene läßt sie sich unter Berücksichtigung von Kategorien wie 'statisch vs. dynamisch', 'durativ vs. iterativ' weiter entfalten; vgl. dazu die Ausführungen zum Aspekt bei Lyons 1983, S. 312f und ihre Weiterführung bei Greimas/Courtés 1986, Eintrag *aspectualisation*.

Rede - nachgeahmte Mündlichkeit, die dank des Schriftbilds grundsätzlich Zitatcharakter hat - und für poetische Rhetorik. In *Eine Komposition* benutzt Brinkmann insbesondere gängige, nicht als poetische Figuren empfundene Wendungen (Katachresen, Metonymien), die als Figuren re-markiert werden. Dialogische Elemente wie direkte Anrede, Fragen und Aufforderungen scheinen sich eher an einen Gesprächspartner als an einen Leser zu wenden. Trotz und vermittels dieser Spaltung insistiert ein solcher Text auf seiner Schriftlichkeit. Bedeutung und Sinn werden nicht als Invariante der mündlichen und der schriftlichen Manifestation vorausgesetzt; der Schrifttext ermöglicht nicht lediglich dauerhafte Fixierung, sondern setzt vor allem spezifische Strategien ins Werk.

Da die lineare Abfolge als visuelle Stütze des isotopen Informationsaufbaus gestört ist, wird die Lektüre solcher Texte von Anfang an auf überschaubare Teilflächen verwiesen, um semantische Kohärenz herstellen zu können. Die Kombination der vorgefundenen Teilsätze zu gerichteten Sequenzen, Voraussetzung für Isotopie, Isotopiebruch und polyvalente Reevaluation, muß vom Leser erst geleistet werden. Sie ist Ergebnis einer je lokalen Synthese. Neben die syntaktischen, semantischen und lautlichen Strukturen des Textes tritt eine visuell-graphische Anordnung, die auf den Prinzipien von Nähe und Gestalt beruht. Fragmentarisierte Isotopien werden als isolierte und simultan anwesende Inhaltsräume konzipierbar, deren Verknüpfung sich zunächst allein ihrer Nebeneinanderstellung auf einer Textseite verdankt. Die Suche nach einer Instanz des Sinns wird - trotz der Widerstände, die der Text einer solchen Schließung entgegensetzt - mit Hilfe einer konnotativen Isotopie zum Ziel führen: die Textseite als rein metonymischer Verweisraum stellt dann den nicht-determinierten Assoziationsbereich einer Äußerungsinstanz dar. Über die Einheit dieser Instanz ist damit jedoch nur vorläufig entschieden.

Lineare Lektüre

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen zum Gedicht als Schriftfläche wird im folgenden eine lineare Lektüre von *Eine Komposition* vorgeschlagen, in deren Verlauf die unterschiedlichen Bedeutungseffekte, die sich aus der graphischen Gestaltung des Textes ergeben, soweit wie möglich integriert werden sollen. Dabei wird das Hauptaugenmerk zunächst auf lexikalischen, semantischen und syntaktischen Bezügen liegen; eine weitere sprachliche Ebene soll dann noch gesondert betrachtet

werden. Auf ihr stellt sich die Frage nach dem Status der Äußerungen im Text und die nach dem Text als Äußerungsakt, also die nach der Einschreibung der Funktionen von Adressant und Adressat. Auf dieser Ebene erscheint der Schrifttext schließlich als Ort und als Objekt des Kommunikationstausches.

Die lineare Lektüre hat notwendig die Form eines fortlaufenden Kommentars (während sich die tabellarische - wie das Gedicht selbst - dem Blick als Schema intratextueller Verweise darbietet). Dieser Form leistet zweierlei: zum einen gestattet sie, die hauptsächlichen Isotopien zu benennen, einige Figuren auszulegen und auf intratextuelle Verkettungen und Parallelismen hinzuweisen - Vorgehensweisen also, die den Text als in sich strukturierte und Sinn produzierende Gesamtheit konstituieren. Zum anderen führt jeder Text ein Bündel extratextueller Verweise mit sich, insofern er das Lexikon im Hinblick auf eine Enzyklopädie (im Sinne Ecos[52]), einen extra- oder intertextuellen Verweisrahmen überschreitet. Wie sich herausgestellt hat, legen Brinkmanns poetische Verfahren die Heranziehung solcher prätextueller Isotopien[53] besonders nahe. Der Kommentar wird also in nicht systematischer Weise - was auch unmöglich wäre, da diese Art der Lektüre prinzipiell unvollständig bleibt - einigen dieser Isotopien nachgehen und sie in ihrer Verzweigung durch das Werk verfolgen.

Wenn *Eine Komposition* auch nicht auf traditionelle Weise in Strophen unterteilt ist, so lassen sich doch zusammenhängende Zeilengruppen abgrenzen, die allerdings nur zum Teil mit der Gliederung des Druckbildes durch Leerzeilen zusammenfallen, diese häufig durch syntaktische Koordination, anaphorische Anschlüsse und semantische Wiederaufnahme überbrücken. Im Zusammenhang mit der oben konstatierten Verschiebung der Vers-Prosa-Grenze könnte man hier von generalisiertem Enjambement sprechen[54]. Die syntaktisch, graphisch und semantisch koordinierten textuellen Mikroensembles folgen, da diese drei Gliederungsprinzipien nicht zusammenfallen, nicht lediglich linear aufeinander, sondern unterhalten auch Verweisbeziehungen mit weiter entfernten

[52] Vgl. Eco 1985, S. 107ff (Kap. 2.3).
[53] Vgl. groupe μ 1977, S. 59: „Nous avons vu qu'il fallait tenir pour constitutives de telles isotopies des variables aussi différentes que les règles de genre d'un énoncé, la situation de l'énonciation et les fantasmes du décodeur. Ces isotopies pré-textuelles ont souvent pour effet d'activer la perception poly-isotope d'énoncés où la question d'une lecture plurielle ne se pose guère aux yeux d'une philologie sourcilleuse."
[54] Zum Enjambement als Rückkehr zum 'Prosaismus' vgl. Dubois 1974, S. 124.

Textelementen. Diese Beziehungen ergeben sich außer durch die traditionellen Mittel des syntaktischen Parallelismus, des Aufbaus semantischer und phonetischer Paradigmen und der Lexem-Wiederholung, vor allem durch Symmetrien modaler und aspektualer Kategorien, illokutionärer Rollen und der Ebenen der Redewiedergabe. Die Relektüre sieht sich dazu aufgefordert, nach einer Makrostruktur des Textes zu suchen. So suggeriert etwa die Entsprechung der Zeilen 1-3 und der Zeilen 49-52 einen minimalen narrativen Rahmen, einen zeitlichen Ablauf, und die Zeilengruppe 57-59 bildet dann eine Art Coda oder Resümee. An diesem Beispiel wird auch deutlich, welche entscheidende Rolle die Homologisierung bestimmter Mikroensembles bei der Ausarbeitung des Textsinns spielt. Beide Ensembles setzen sich als Sätze des Schrifttextes (d.h. als durch Satzzeichen abgeschlossene Einheiten) über die nächsten Zeilen fort - soll der Leser also „ist das eine schöne Erscheinung“, trotz der Leerzeile und der unklaren Zuordnung des graphisch isolierten „Papier“, mit „das Weiße fängt an, ziemlich weit, weit weg“ kontrastieren? Was zugleich hieße, einen möglichen semantischen Gegensatz zwischen ‘weit weg anfangen’ (= /inchoativ, nicht-nah oder nicht-anwesend/) und ‘erschienen sein’ (= /perfektiv, anwesend/) aufzustellen, und „ein weißes Blatt“ an „das Weiße“ anzunähern. Diese Deutungshypothese erscheint plausibel, zumal sie durch die bereits analysierten lautlichen Relationen gestützt wird. Wie wird aber dann die Entsprechung zu „Sie sind Erscheinungen“ in Zeile 19 aufgefasst, ein Satz, der sich nicht auf das Blatt Papier, sondern auf „die Dinge“ bezieht? Muß ein Gegensatz ‘Singular vs. Plural’, ‘Erscheinungen vs. Erscheinung’ eingeführt werden, um den Text semantisch zu strukturieren oder dient das Lexem ‘Erscheinung’ als Konnektor zweier Isotopien? Diese Fragen können bereits darauf aufmerksam machen, auf welche Weise sich im Verlauf der Lektüre lexikalische, semantische, syntaktische und graphotextuelle Zuordnungen kreuzen und überdeterminieren.

Auch bei flüchtiger Lektüre fallen einige weitere mögliche Verweisungen innerhalb des Gesamttextes auf. So die der Zeilen 11-12 auf die Zeilen 34-35, der Zeile 21 auf die Zeilen 45-47. Solche ersten Zusammenstellungen erlauben es, das Gedicht als Gesamtheit wahrzunehmen und sie geben zugleich Hinweise auf Strategien, die durch Verknüpfung fragmentarisierter Gruppen Sinn erzeugen könnten. Nichts an der visuellen Gestalt des Textes kann diesen Strategien die Illusion verschaffen, in einer am Ende erreichbaren und von Anfang an versprochenen Ausgewogenheit der Form zur Ruhe zu kommen. Innerhalb des Bandes *Westwärts 1&2* ordnet sich *Eine Komposition* halbwegs zwischen den strophisch gegliederten

Texten und den längeren Flächengedichten ein: der geringeren graphotextuellen und syntaktischen Vorhersehbarkeit steht eine erhöhte semantische Redundanz gegenüber, und man kann sogar annähernd eine spiegelsymmetrische Gruppierung der Zeilen um eine Mittelachse - Zeile 30 - feststellen. Die Lektüre ist daher in mancher Hinsicht einfacher als die von Texten wie *Roma die Notte*, *Rolltreppen im August* oder *Westwärts*, in denen insbesondere die syntagmatische Koordination spürbar erschwert ist. Die grundsätzlichen Überlegungen, die unser Lektüremodell leiten, gelten aber auch für diese Texte.

Merkmal und Opposition

Die erste Zeilengruppe von *Eine Komposition* (Zeile 1-3) scheint keinerlei Figur zu enthalten und vollständig einer Isotopie /Schreibmaschine/ zugeordnet werden zu können. Mit „das Weiße" tritt eine Synekdoche auf, die - da sie zunächst durch den Bezug auf 'weißes Papier' reevaluiert wird - noch keinen Isotopiebruch herbeiführt, sondern vielmehr eine zweifache Spannung innerhalb der Isotopie hervorhebt. Durch den Kontrast zu „Kohlepapier" wird eine Sem-Opposition schwarz vs. weiß etabliert, die auch dazu dienen kann, die graphische Aufteilung der Zeilen 1-4 in eine linke und eine rechte Gruppe zu motivieren. Ausgehend von dieser Semantisierung der graphischen Anordnung kann auch die Schreibung „Durchschlag/ Papier" einen Bedeutungseffekt auslösen, der zwischen dem Durchschlag als Textdoppel und dem Durchschlagpapier als dessen Träger unterscheidet. Die generalisierende Synekdoche hat schließlich auch noch einen konnotativen Effekt: als Figur der Sem-Detraktion gibt sie, wie die Rhetoriker der groupe μ anmerken, „der Rede einen abstrakten, 'philosophischen' Anstrich"[55]. In der Fortsetzung des Syntagmas ermöglicht es diese Generalisierung, der Isotopie lokalisierende und temporalisierende Seme hinzuzufügen („fängt an, ziemlich weit, weit weg"). Zeile 5 unterbricht als Leerzeile die Kontinuität der Zeilenfolge, der erste Textsatz endet aber erst in Zeile 6 mit „das ist genau". An diesem Punkt weist das Zusammentreffen von graphotextueller Diskontinuität, relativischem Satzanschluß und Verweisfunktion der Pro-Form auf die vielfältigen Voraussetzungen sinnerzeugender syntaktischer Verkettung im poetischen Schrifttext.

---

[55] Dubois 1974, S. 34.

Durch den Kontrast zu „ziemlich weit, weit weg“ wird eine semantische Achse ‘genau vs. ungenau’ eingeführt, der sich ergebende Widerspruch wird wahrscheinlich dazu führen. „das ist genau“ als Kommentar zur gesamten vorhergehenden Äußerung zu lesen. Dies kann als Einführung einer weiteren Isotopie ‘sprachliche Bezeichnung’ oder einfach ‘Sprache’ gewertet werden. Es charakterisiert Brinkmanns poetisches Verfahren, daß die Verbindung der beiden Isotopien gerade die Disjunktion einer gemeinsamen Kategorie ausnutzt; da die einander ausschließenden Seme nicht auf derselben Ebene liegen, wird eine offensichtliche Allotopie vermieden.

Die Formgleichheit von Demonstrativpronomen und bestimmtem Artikel lenkt den Blick zurück auf die in diesem ersten Satz eingesetzten Referenz-Mittel. Ausgehend von dem Gegensatz ‘bestimmter vs. unbestimmter Artikel’ („das Weiße“ - „ein weißes Blatt“) kann man zwei einander entgegengesetzte Entwicklungen festhalten. Während gemäß der Reihenfolge: kein Artikel - spezifisch determiniert - definit determiniert die Referenz zunehmend eindeutiger bestimmt wird[56], findet gleichzeitig eine fortschreitende semantische Entleerung der determinierten Ausdrücke statt. Die Schreibung des unbestimmten Artikels als Ziffer verstößt zweifellos gegen den Code, stellt also eine graphotextuelle Figur dar, die auf der Möglichkeit beruht, in der Schrift eine Differenz zu markieren, für die der Rede nur eine Ausdrucksform zur Verfügung steht. Bestimmter Artikel und Demonstrativpronomen, unbestimmter Artikel und Zahlwort, Rede und Schrift - auch im Bereich der Worte ergibt sich keine eindeutige Relation von Ausdruck und Inhalt, Form und Substanz.

In gewisser Weise übertreibt diese Lesart (notwendigerweise) die nur schwach markierten Figuren des Gedichts, die einer flüchtigen Lektüre größtenteils entgehen mögen. Auch die nächste syntaktisch-semantische Einheit (Zeile 6-9) bietet nur eine wenig auffällige korrigierte Metapher, die halbwegs in einen einfachen Vergleich zurückgenommen wird. Als erste im Verlauf der Lektüre spürbare semantische Abweichung besitzt sie jedoch erhebliches Gewicht innerhalb der Strategie des Textes. Die Figur bringt erneut lokale und temporale Bestimmungen ins Spiel, die Achsen ‘nah/fern’ bzw. ‘Anfang/Ende’ werden um die Achsen ‘umfassend/umfaßt’ bzw. ‘Teil/Ganzes’ ergänzt. Die zunächst erfolgreichen

---

[56] Vgl. hierzu und zum folgenden Lyons 1983, S. 80f und S. 257ff; zur Funktion des Artikels vgl. Weinrich 1976, S. 163ff; zu Referenz und Pro-Formen Braunmüller 1977, S. 78ff.

Gleichsetzungen „Tag" - „heller Fleck", mit den Merkmalen /hell, umfaßt/, und „im Dunkeln" - Nacht, mit den Merkmalen /dunkel, umfassend/, werden durch die anschließende Apposition aus dem scheinbar so stabilen Gleichgewicht ihrer Opposition gebracht. Brinkmann macht sich eine der grundlegenden semantischen Strukturen der Sprache zunutze, um das Wissen um die Fundierung von Bedeutungen, das auch die Decodierung figurativer Rede leitet, zu erschüttern. „Vierundzwanzig Stunden lang" trifft als inhaltliche Spezifizierung des Signifikanten 'Tag' ebenso zu wie 'heller Zeitabschnitt', was zur Folge hat, daß die Zuordnung von Ausdruck und Inhalt, Signifikantenkette und Signifikat in unauflösbare Widersprüche gerät. Insbesondere wird das Lexem „Tag" sowohl als /heller Teil/ (im Gegensatz zum dunklen), wie auch als /Zeiteinheit, die einen hellen und einen dunklen Teil umfaßt/ semantisch gefüllt, das Merkmal /umfassend/ aber auch dem konträren Term zugeschrieben. Das abschließende „und dann" verstärkt noch die semantischen Spannungen zwischen abgeschlossener Zeiteinheit und Abfolge ihrer Unterteilungen, zwischen räumlicher Simultaneität und zeitlicher Sequenz. Die Antwort auf die (rhetorische) Frage des Satzes ist blockiert, sie muß immer auch anders lauten.

Das so erzeugte Oszillieren der Bedeutungen ist Effekt einer Asymmetrie der sprachlichen Struktur, deren Oppositionsverhältnisse ja auf dem Gegensatz zwischen der Anwesenheit eines Merkmals und dessen Abwesenheit basieren. Diese Form der Opposition stellt sich, dank einer auf zweifache Weise möglichen Negation, als Artikulation (in Korrelationspaare) und Repräsentation dar[57]. In der präzisen Zusammenfassung durch E. Holenstein: „Das merkmallose Zeichen kann zwei verschiedene Bedeutungen haben, eine allgemeine und eine eingeschränkte, 'spezifische' Bedeutung. Seiner allgemeinen Bedeutung nach besagt das merkmallose Zeichen nichts über die Anwesenheit oder Abwesenheit einer - positiven oder negativen (!) - Eigenschaft *E*. Seiner spezifischen Bedeutung nach signalisiert es dagegen die Abwesenheit der Eigenschaft, während das merkmalhaltige Zeichen seine Anwesenheit besagt. [...] Zwei Oppositionen überlagern sich im Verhältnis merkmallos/merkmalhaltig, die Opposition zwischen einem positiven und einem negativen Term und die Opposition zwischen einem unbestimmten und einem

[57] Vgl. Jakobson 1971, S. 14f.

bestimmten Term. Das Phänomen der Neutralisation ist auch auf der Ebene der Bedeutung charakteristisch für das Verhältnis merkmalhaltig/merkmallos."[58]

Das in diesem Fall vorliegende poetische Verfahren läßt sich folgendermaßen charakterisieren: Es besteht in der Konstruktion eines syntagmatischen Kontextes, innerhalb dessen ein einmaliges Vorkommen des merkmallosen Terms dem merkmalhaltigen polar entgegengesetzt und allgemein übergeordnet ist. Im Gegenzug vergrößert die Synekdoche die Ausdehnung des merkmalhaltigen (markierten) Terms 'Nacht', indem sein differenzierendes Sem (/dunkel/) verallgemeinert wird. Auf der Suche nach satzübergreifenden Strukturen des Textes stößt der Leser auf die enge Verwandtschaft der Opposition 'hell vs. dunkel' mit der Opposition 'schwarz vs. weiß' aus der ersten Zeilengruppe. Innerhalb dieses Parallelismus ergibt sich der Kontrast daraus, daß der jeweils andere Pol innerhalb des Oppositionspaares generalisiert wird ('das Weiße vs. das Dunkle'). An Holenstein anschließend kann dieses Verfahren - in Erweiterung der Jakobsonschen Definition der poetischen Funktion - als spürbare Akzentuierung der in der Sprache latent vorhandenen Spannungsverhältnisse verstanden werden[59]. Die Form des hier durch die Lektüre herausgearbeiteten Spannungsverhältnisses verweist auf einen Gegensatz, der zu den fundamentalen Prinzipien sprachlicher Artikulation gehört: den Gegensatz von Vorhandensein und Nichtvorhandensein[60], den die Theorie der Markierung bzw. der Merkmalsverleihung formalisiert, ohne sich die Frage nach dem Ereignis der Markierung stellen zu müssen, die, wenn auch nicht mehr als Herausfallen aus einer vorgängigen Allgemeinheit, so doch als das spätere, restringierte, ergänzende Element gedacht wird[61]. Diesem Ereignis spürt der Text nach:

---

[58] Holenstein 1975, S. 136.

[59] Vgl. Holenstein 1975, S. 157: „Jakobsons strukturale Definition der Poesie im Rahmen der Zweiachsentheorie läßt sich wie folgt ausweiten: Neben der Projektion des Prinzips der Ähnlichkeit von der Achse der Selektion auf diejenige der Kombination hat in der Poesie auch eine Projektion des Prinzips des Kontrasts von ihrem üblichen Niveau einer latenten Voraussetzung der sprachlichen Beziehungen auf das Niveau einer patenten, 'spürbaren' Form statt."

[60] Vgl. Jakobson 1971, S. 220ff.

[61] Zum Ereignis der Markierung und der Ausblendung oder Verdeckung der Einheit der Unterscheidung vgl. in systemtheoretischer Fromulierung Luhmann 1985, S. 51f; vgl. zum Verhältnis markiert/unmarkiert/nicht-markiert auch den einschlägigen Kommentar Derridas (1974, S. 109): „An dieser Stelle setzen das Erscheinen und die Tätigkeit der Differenz eine ursprüngliche Synthese voraus, der keine absolute Einfältigkeit mehr vorangeht. Sie wäre also die ursprüngliche Spur. Ohne in der minimalen Einheit der zeitlichen Erfahrung festgehalten zu werden, ohne eine Spur, die das Andere als Anderes im Gleichen festhält, könnte keine Differenz ihre Arbeit verrichten und kein Sinn in Erscheinung treten. Es geht hier nicht um eine bereits

die widersprüchliche Konstellation, in die die semantischen Achsen 'hell/dunkel' oder 'schwarz/weiß' eintreten, entspricht der paradoxen Artikulation des in *Eine Komposition* durchgespielten Schreibakts selbst, seiner Spaltung von Schriftzeichen und Schriftträger, Text und weißer Seite[62].

Die „Frage der Betrachtung" stellt sich dann als Frage nach dem Zusammenhang von Wörtlichkeit und Sichtbarkeit. Durch die Möglichkeit, mit Hilfe der Kategorie 'hell/dunkel' eine satzübergreifende Isotopie einzurichten, wird im Semem 'Betrachtung' eine Inhaltskomponente /visuell wahrnehmen/ aktiviert, während der syntaktische Zusammenhang mit „Frage" eher eine Komponente aus dem Bereich /Kognition/ erforderlich macht - erneut tritt das Ausnutzen möglicher Polysemie an die Stelle einer Metapher. Diese Überlagerung einer perzeptiven und einer kognitiven[63] Isotopie setzt auch die zwei Lesarten von „Frage" frei, als Quasi-Synonym von 'Problem' und als Bezeichnung einer sprachlichen Form. Die Möglichkeit einer solchen doppelten Lesart ergibt sich aus dem Verweis auf das nur scheinbar nicht-figurale Vorgehen beim Aufbau alltagssprachlicher Bedeutungen - die vorgebliche Nullstufe ist bereits Ergebnis von Bedeutungsübertragung und kann als solche re-markiert werden.

Frage der Rhetorik, rhetorische Frage – das vorgeschlagene Modell sich überlagernder Gegensätze hat einige semantisch unauffällige Elemente unberücksichtigt gelassen - das „und dann", das „u. a." -, die diese Fragen fortsetzen oder erweitern, die sie durch eine Art Überschuß offen zu halten scheinen. Der Wechsel der Vokale [u] und [a] wird durch diese Elemente als augenfällige phonetische Besonderheit der Zeilen 7 und 9 bestätigt. Die Beharrlichkeit der Lettern/Laute übersteigt hier jedes Wechselspiel von Ausdrucks- und Inhaltsebene. Zugleich verweist sie auf die widersprüchliche Koppelung von Schrift- und Lautebene: die Abkürzung „u. a.", die nur schriftlich gebräuchlich ist, findet sich im Gedichttext in eine Lautrekurrenz eingebunden.

Um so auffälliger die Regelmäßigkeit des folgenden Zweizeilers (Zeilen 11/12). Gleiche Anzahl von Silben in beiden Versen, betonter Endreim, Ansätze eines

konstituierte Differenz, sondern, vor aller inhaltlichen Bestimmung, um eine reine Bewegung, welche die Differenz hervorbringt."

[62] Vgl. zur Gegenüberstellung von *Träger - Gehalt*, *Gehalt ohne Träger* und *Träger ohne Gehalt*: Jakobson 1971, S. 221. In den Überlegungen zu binärer Codierung, hierarchischer Anordnung der Pole und drohenden Paradoxien geht N. Luhmanns systemtheoretische Semantik derselben Problematik nach; vgl. etwa Luhmann 1986, insbes. S. 152f.

[63] Zum Gegensatz 'kognitiv/perzeptiv' vgl. Greimas 1971, S. 108f.

metrischen Schemas, Übereinstimmung von syntaktischer und Zeilengliederung, konventionell linksbündiger Schriftsatz - all das ruft einen Effekt der Spannungsauflösung hervor, der vor allem auf dem Versprechen erhöhter formaler Redundanz beruht. Semantisch treten in Zeile 11 Personal- und Lokaldeixis in den Vordergrund, wobei sich durch die lokalen und temporalen Seme ein Rückverweis auf die Zeilen 3/4 ergibt, der zur Kontrastierung „fängt an, ziemlich weit, weit weg“ vs. „zurückkehren hier“ führt und sich als /inchoativ, -nah/ vs. /terminativ, nah/ abstrahieren läßt. Das „weiße Blatt“ der Anfangszeilen läßt sich also als Ort des unmittelbaren Kontakts inhaltlich bestimmen; gemäß der zuerst eingeführten Isotopie ist es das Schreiben mit der Maschine, das eine solche Rückkehr ermöglichen soll. Die Person wird als Akteur zunächst dieser Isotopie zugeordnet.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß *Eine Komposition* Elemente einer erzählten Szene enthält, und daß der Text selbst, als Kommunikationsobjekt zwischen Autor und Leser, zum Element einer zweiten Szene wird. Diese doppelte Szene kann, die Ebene der semantischen Verkettungen übersteigend, als Aktantenstruktur analysiert werden[64]. Ganz den Konventionen der lyrischen Gattung gemäß tritt der Adressant unter der Form der ersten Person Singular auf, der Adressat wird durch die zweite Person Singular des Imperativs angesprochen. Welche Position nimmt aber der Adressat ein? An welchen Partner richtet sich die Aufforderung? Die Bedeutung, die dem Sprechakt gegeben werden kann, hängt entscheidend davon ab, ob man den Adressat-Aktanten innerhalb oder außerhalb der dargestellten Schreibszene ansiedelt. Handelt es sich nur um eine leere Höflichkeitsgeste, die Kontakt zu einem Leser vortäuscht, der in das lyrische Selbstgespräch nicht (sprech)handelnd eingreifen kann? Ist sie, wie all die rhetorischen Fragen des Textes, nur scheinbar auf Antwort und Urteil des Lesers angewiesen, während tatsächlich der Autor die souveräne Macht über sein Aussagen behält[65]? Hierfür spricht, neben der traditionellen Auffassung des

---

[64] Im folgenden orientiere ich mich am Aktantenmodell Greimas', das zwar der Narrationsforschung entstammt, in seiner allgemeinen Fassung aber auch für die Analyse narrativer Schichten in poetischen Texten geeignet ist; vgl. Greimas 1971, S. 108ff. Zur Übertragung der Aktanten-Konfiguration auf die Ebene auktoriale Instanz/Leser vgl. Keller/Hafner 1986, S. 88f. Für die Lyrikanalyse können wir die implizierte Senderinstanz in vielen Fällen mit dem sogenannten 'lyrischen Ich' identifizieren; anders als in der Erzählung werden hier erstgradige und zweitgradige Konfiguration vom Leser in eins gesetzt - die Senderinstanz übernimmt nicht die Verantwortung für eine 'mögliche Welt', sondern für mögliche Äußerungen.

[65] Vgl. hierzu und zum Aktantenmodell als Form der Beziehung von Subjekt und Text die anregende Studie von R. Schleifer; Schleifer 1987, S. 100ff und passim.

lyrischen Genres als monologischer Subjektivität, die Abwesenheit sprachlicher Mittel - Anführungszeichen etwa - , die den Satz als Bestandteil eines im Text dargestellten Gesprächs kennzeichnen würden. Gerade der Einsatz solcher Mittel im weiteren Verlauf des Gedichts, d.h. die Übernahme der Aktanten auf die Ebene des Dargestellten, erlaubt es, im Text eine Strategie am Werk zu sehen, die es auf die Spaltung der Adressatenrolle abgesehen hat. Aus der von Fall zu Fall möglichen Identifikation oder Dissoziation der aktantiellen Doppel ergibt sich die spezifische Aktantenstruktur von *Eine Komposition.*

Die Verdoppelung findet ihre Bestätigung auf der Ebene der Referenz in einer Konstellation von Blicken und dargebotenen bzw. entzogenen Objekten; ihre Organisation im Text nutzt das Repertoire an Möglichkeiten, im Schrifttext auf eine Gesprächssituation zu verweisen: vom Redezitat bis zur Unaufrichtigkeit eines poetischen Sprechakts[66].

Der folgende, nach rechts gerückte Satz, der die Sem-Kategorie /ästhetische Bewertung/ einführt, setzt die Verschränkung von Deixis, Anapher und rhetorischem Sprechakt fort, diesmal als Frage, die eine Verneinung enthält und so eine bejahende Antwort vorwegzunehmen sucht. Besonders deutlich wird an dieser Stelle, wie die graphische Anordnung des Textes zum Bedeutungsaufbau beiträgt. Die Lücke, der leere Zwischenraum unterbricht bzw. erschwert die habitualisierten Verknüpfungsprozesse von Textsätzen mittels anaphorischer Verweise, er wird als Signal aufgefasst, den ausgerückten Satz als vom Kontext isoliertes Fragment zu lesen. Dies bedeutet, daß man das Demonstrativum als unmittelbare Situationsdeixis interpretieren muß - und keinen Anhaltspunkt habt, worauf diese referieren soll. Diesen erhält man, wenn die Abweichung vom linear fortlaufenden Textaufbau zunächst ignoriert wird und „das“ als Pro-Form für die Nominalgruppe „das weiße Blatt“ einsteht. Durch diese Umkehr der Lektüre, dieses Hin und Her des lesenden Auges ergibt sich ein Bedeutungseffekt, der die linguistische Trennung von Weltverweis und Textverweis unterläuft: nur wenn das Demonstrativum als Wiederaufnahme eines vorhergegangenen Textsegments gelesen wird, kann es sich

[66] Vgl. Austin 1979, S. 43f: „In einer *ganz besonderen Weise* sind performative Äußerungen unernst oder nichtig, wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn jemand sie zu sich selbst sagt. [...] Unter solchen Umständen wird die Sprache auf eine ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst gebraucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch parasitär ausgenutzt.“

auch deiktisch unmittelbar auf den außersprachlichen Kontext beziehen - auf eben die vom Text gleichsam eingerahmte Fläche, die einerseits benannt, auf die andererseits gedeutet wird.

Die nächste semantisch und syntaktisch zusammengehörige Gruppe der Zeilen 14-19 kann vor allem demonstrieren, wie die Reevaluation einzelner Terme im Prozeß der Verknüpfung unterschiedlicher Isotopien funktioniert. An die bereits etablierte Lesart anknüpfend, können „die hellen Flecken" zunächst als /Tage/ aufgefasst werden, was aber mit der ans Satzende gerückten expliziten Wiederaufnahme „den ganzen Tag" und vor allem mit dem „vollgestellt" der Verbalgruppe nur schlecht zu vereinbaren ist. So wäre also „heller Fleck" erneut zu reevaluieren, und zwar indem man ein Sem wie /leer/ (vs. /voll/) anstelle von /hell/ (vs. /dunkel/) aktiviert. Dies liegt um so näher, als durch eine solche Operation lediglich die bereits eingeführten lokalisierenden, temporalisierenden und perzeptiven Komponenten miteinander verbunden werden. Zugleich werden dem aufgrund seiner semantischen Vagheit zunächst als eine Art Platzhalter fungierenden Wort 'Dinge' die Inhalte /ausgedehnt/, /konkret/, /opak/ verliehen.

In einem Essay, der ursprünglich mit in den Band *Westwärts 1&2* aufgenommen werden sollte, findet sich ein Abschnitt, der eine Paraphrase dieser Zeile liefert und der Interpretation als stützender Kontext dienen kann: „«Die großen Gegenstände», hat es früher geheißen, «die großen Dinge», und sie meinten Fragen, ein großer Gegenstand ist eine große Frage, verständlich daran ist nur noch, daß ein Gegenstand, ein Ding, heute überhaupt eine Frage ist, und jeder Tag ist mit einer fast überwältigenden Anzahl von Dingen vollgestellt."[67] Erneut zeichnet sich hier das für Brinkmanns lyrische Produktion typische Verfahren ab: indem nicht mehr wahrgenommene rhetorische Formen der Alltagssprache ins Gedicht aufgenommen werden, unterliegen sie einem Effekt der Poetisierung, der sie keineswegs im Licht einer stabilen semantischen Bezugsgröße (Nullstufe, Invariante) konturiert, sondern weiter ins Trudeln treibt. Innerhalb eines gattungsbezogenen Lektüremodells, das die lyrische als die uneigentliche Rede begreift, die eben deshalb im tieferen Sinn als eigentlicher Ausdruck verstanden werden kann[68], handelt es sich in diesem Fall, im Fall der Leser von Brinkmanns Gedichten, um das Uneigentliche

---

[67] *Ein unkontrolliertes Nachwort*, S. 234.

[68] Zum historischen Ort dieses Gattungsmodells vgl. den *L'idéologie poétique* überschriebenen Abschnitt der *rhétorique de la poésie*; groupe μ 1977, S. 204ff.

des Uneigentlichen, das nicht anzuhaltende - was nicht heißt: grenzenlose - Kreisen der Bedeutungen.

Im weiteren Fortgang der Zeilengruppe wird durch die Gegenüberstellung der Verbalgruppen zunächst ein aspektualer Kontrast, der Übergang vom Zustand zum Ereignis hervorgehoben. Den Dingen, eben noch mit allen Merkmalen stofflicher Realität ausgestattet, wird durch dieses Ereignis, das man mit vollem Recht ein textuelles nennen darf, das antonyme Merkmal /imaginär/ prädiziert. Ein textuelles Ereignis auch, weil es sich „auf einem Blatt Papier", also mittels graphischer Repräsentation vollzieht, wobei vorerst nicht entscheidbar ist, ob es sich um Schrift- oder Bildzeichen handelt.

Zeichenkörper (Ausdruckssubstanz), Bezeichnung (Repräsentamen) und Bezeichnetes (Objekt), diese Momente der Semiose werden durch die semantisch weitgehend ausgehöhlte Synekdoche „Dinge" gleichgeschaltet. Im Grunde handelt es sich hier auch um eine syntaktische Ambivalenz, um eine Doppelung aufgrund zweier gleichmöglicher syntaktisch-semantischer Gliederungen der linearen Verkettung. Das Präpositionalgefüge „auf einem Blatt Papier" kann entweder als Attribut des Nominalgliedes oder als adverbielle Bestimmung aufgefasst werden, und je nach favorisierter Lesart wird auch die pronominale Wiederaufnahme in Zeile 19 unterschiedlich gefüllt werden müssen. Diese Wahl hat Folgen vor allem für die Deutung des Oppositionspaares 'imaginär werden vs. imaginär sein': der zweite Term kann offensichtlich je nach syntaktischem Bezug entweder als Zustand einen Prozeß dementieren (aspektualer Kontrast) oder als Nicht-Realität ein reales Vorhandensein (modaler Kontrast). Der zweifache Kontrast betrifft auch das Lexem „Erscheinung", das in seinem semantischen Kern die Isotopie /Perzeption/ weiterführt und je nach Kontext das Klassem /real/ oder das Klassem /irreal/ aufnimmt. Da beide im Kontext vorliegen, die Opposition aber nicht neutralisiert worden ist, ist keine Eindeutigkeit zu erreichen, was zugleich bedeutet, daß die beiden Lesarten hier inkompatibel bleiben.

Die Aktualisierung des Lexems 'Erscheinung' als Antonym zu 'Wesen' und die seiner Wurzel 'schein(en)' als weiterem oppositionellem Term zum bereits durch Kontrast herausgestellten 'sein'[69] gibt Gelegenheit, die beim Lesen vollzogenen

[69] Es handelt sich um die von Greimas und Courtés als Modalität der Veridiktion formalisierte elementare semantische Kategorie; Greimas/Courtés 1979/1986, Eintrag *véridictoires (modalités-).*

Übergänge von einem Oppositionspaar zum nächsten abstrahierend nachzuzeichnen. Wie Greimas und Courtés, deren Darstellung hier übernommen werden kann, feststellen, kann das Lexem 'sein' auf drei unterscheidbaren Bedeutungsebenen funktionieren: a) als Kopula in Zustandsaussagen, die den Objekten wesentliche Eigenschaften prädiziert; b) als Name der modalen Kategorie 'sein/scheinen'; c) als positiver Term dieses Oppositionspaares, d.h. in konträrer Relation zu 'scheinen'[70]. Als Bestandteil einer Zustandsaussage kann es aspektualisiert werden ('Zustand vs. Prozeß', 'sein vs. werden'); aus der Verknüpfung der Ebenen b) und c) ergibt sich das Phänomen der Neutralisierung, wie es von Jakobson bestimmt wurde. Obwohl 'sein' in den Zeilen 14-19 grammatisch durchweg als Kopula vorkommt, führt das Lektüremodell, das ja durch eine Steigerung der Auffälligkeit von Kontrastbeziehungen die syntagmatische Inkohärenz der Texte in eine paradigmatisch überdeterminierte Konstellation umformt, auf jeder der drei Ebenen zu Sinneffekten.

Zunächst impliziert das 'imaginär werden' rückwirkend ein 'real (gewesen) sein', wodurch das 'imaginär sein' in eine doppelte Oppositionsrelation eingeordnet wird, die bereits den ergänzenden Gegensatz 'sein vs. imaginär sein' evoziert, der durch das Auftreten der Form 'schein' schließlich bestätigt wird. Hierzu trägt auch das Präfix bei, das das Lexem 'Erscheinung' durch ein aspektuales Sem mit 'werden' verbindet und so den Kontrast zu 'sein' weiter verstärkt. Auf indirekten, kontextuellen Wegen geschieht alles, um 'sein' als positiven Term der veridiktorischen Modalität zu suggerieren, ohne ihn explizit in den Text einzutragen.

Es stellt sich heraus, daß die Lektüre auch in diesem Punkt einer Jakobsonschen Intention treu bleibt. *Eine Komposition* entnimmt ihre Themen und ihr Vokabular zum beträchtlichen Teil einer Ästhetik, die zwar einerseits auf ihren Wortsinn, also auf Fragen der Wahrnehmung zurückgeführt wird, die aber andererseits seit langem auch zur Domäne einer Philosophie des Geistes geworden ist, für die in anderen Texten Brinkmanns beiläufig auch der Name Hegel einsteht. Das poetologische Gedicht gerät so in die Nähe der metasprachlichen Abstraktion. Eben die unterschiedliche Funktionsweise der Kopula kennzeichnet aber das Komplementärverhältnis von metasprachlichem und poetischem Genre. „In metalanguage the sequence is used to build an equation, whereas in poetry the equation is used to

---

[70] Vgl. Greimas/Courtés 1979/1986, Eintrag *être*.

build a sequence"[71]. Womit gesagt ist, daß, solange die Lektüre an der poetischen Funktion interessiert ist, die im Gedicht durch die Kopula bewerkstelligten Identitäts- und Zuschreibungsrelationen keine geschlossenen und widerspruchsfreien Einheiten konstituieren können.

Zum Status der Isotopien

Der nächste Abschnitt wird die systematische Lektüre vorübergehend unterbrechen, um einige thematisch verwandte Ausschnitte anderer Texte Brinkmanns heranzuziehen und die Interpretation in einen reichhaltigeren Kontext einzubetten. Die Unterbrechung an dieser Stelle des Textes ist durch die betonte Gegenüberstellung der Kategorien /Person/ und /Objekt/ in Zeile 21 motiviert, ein Kontrast, der sicherlich für die weitere semantische Strukturierung bedeutsam werden wird, finden sich in ihm doch unschwer zwei der drei Eckpunkte des von der groupe μ vorgeschlagenen kanonischen Gattungsmodells wieder, die Pole Anthropos/ Cosmos[72]. Jede Unterbrechung des Leseprozesses bringt als Bedeutungseffekt die vorläufige Schließung eines Textstücks mit sich und öffnet gleichzeitig ein Feld virtueller Bedeutungen, das mit den ebenfalls vorläufig etablierten Isotopien in Wechselwirkung steht. Es dürfte daher nützlich sein, die bis jetzt herausgearbeiteten isotopen Stränge zusammenzufassen und ihren Status im Lektüremodell zu präzisieren.

In der erweiterten Definition des Begriffs bezeichnet 'Isotopie' in der Theorie der Greimas-Schule die Rekurrenz von Sem-Kategorien thematischer oder figurativer Art[73]; die Identifizierung unterschiedlicher Isotopien würde demnach jeweils die Angabe von Semen oder Sem-Bündeln voraussetzen, deren Denominationen sich auf eine umfassende Analyse der Einzelsprache und eine eindeutig definierbare Terminologie beziehen müßten. Allerdings haftete dem Konzept des 'Sems' als

[71] Jakobson 1981, S. 27.

[72] Womit nicht gesagt ist, daß Brinkmanns Lyrik diesem Modell in seiner kanonischen Ausprägung entspricht - mit der Zuordnung zu den semantischen Klassen des Modells ist noch nichts über die Art und Weise der Vermittlung (médiation poétique) oder Nicht-Vermittlung gesagt. Wie sich zeigen läßt, besteht die Besonderheit zumindest der mittleren und späteren Lyrik Brinkmanns gerade in der Infragestellung der perzeptiven, medialen, sprachlichen und kulturellen Voraussetzungen des Modells. Was nicht überrascht, ist das Modell doch aus einer Analyse der semantisch interpretierten kanonischen Form des Satzes hervorgegangen. Vgl. zum triadischen Gattungsmodell groupe μ 1977, S. 83ff.

[73] Vgl. Greimas/Courtés 1979/1986, Eintrag *isotopie*.

bedeutungsunterscheidendem Zug von Anfang an eine gewisse Zweideutigkeit an, die sich aus der ertragreichen Zwischenstellung des Greimas'schen Entwurfs zwischen einer Theorie der Sprache und einer Theorie des Diskurses bzw. Textes ergeben hat, so daß Eco rückblickend feststellt, „daß /Isotopie/ zu einem Sammelbegriff geworden ist, der verschiedene semiotische Phänomene abdeckt, die generell als *Kohärenz eines Lektüreablaufs* - auf den verschiedenen Textebenen - zu definieren wären“[74]. Dieser Rückzug auf einen wenig spezifischen Gebrauch des Isotopie-Begriffs hängt unter anderem mit der in der Diskussion wiederholt vorgebrachten Kritik an der Auffassung zusammen, die Minimalkomponenten eines semantischen Universums ließen sich abschließend und eindeutig inventarisieren. Die Komponentenstruktur sei in ihren Grenzen nicht angebbar, nicht als hierarchische Baumstruktur darstellbar und grundsätzlich nicht durch eine eindeutig interpretierbare Metasprache zu erfassen, so lauteten die wesentlichen Einwände. Nach einer ausführlichen Untersuchung semantischer Merkmalstheorien, die auf einer Analyse des Typs Genus/Differentia aufbauen („Wörterbuch-Theorien“), zieht Eco folgendes Fazit: „Wenn die sogenannten Universalien oder metatheoretischen Konstrukte, die als semantische Merkmale innerhalb einer wörterbuchartigen Darstellung fungieren, bloß sprachliche Etiketten sind, die synthetischere Eigenschaften abdecken, setzt eine enzyklopädieartige Darstellung voraus, daß die Repräsentation des Inhalts nur mit Hilfe von *Interpretanten* stattfindet, in einem Prozeß der unbegrenzten Semiose. Da diese Interpretanten nun ihrerseits interpretierbar sind, gibt es keinen zweidimensionalen Baum, der die globale semantische Kompetenz einer gegebenen Kultur darstellen kann. Eine solche globale Repräsentation ist nur ein semiotisches Postulat, eine regulative Idee, [...]“[75]. Im übrigen finden sich auch bei Greimas früh schon Hinweise auf den utopischen Charakter einer streng deduktiven, harten Überprüfbarkeitskriterien standhaltenden, allgemeinen Theorie der Bedeutung, deren Termini durch Verankerung in einer metasemantischen Symbolschrift vor der Zirkularität des Sinns bewahrt werden könnten[76].

Handelt es sich bei der Zusammenstellung von Isotopien also nur um eine vergebliche Anstrengung, der Tautologie zu entgehen, um die Autoritätsgeste einer

---

[74] Eco 1987b, S. 115.
[75] Eco 1985, S. 107f, vgl. auch Eco 1987a, S. 121; vgl zu diesem Punkt weiterhin die bei Schleifer zusammengestellten Einwände Derridas und Cullers (Schleifer 1987, S. 78f).
[76] Vgl. etwa Greimas 1971, S. 9ff und Courtés 1991, S. 181ff.

zweifelhaften Objektivität? Möglicherweise. In gleichem Maße handelt es sich aber um Transparenz bei der Zuschreibung von Bedeutung, um eine explizite und exoterische Interpretation. Ohne auf die Auseinandersetzung mit textsemiotischen Theorien verzichten zu müssen, unterliegt jedes Isotopien-Modell einer permanenten semantischen Revision: eine stabile Identität der Wortbedeutungen kann weder auf dem Niveau der Objektsprache, noch auf dem der Beschreibungssprache garantiert werden. Ja selbst die einem bestimmten theoretischen Bezirk (der strukturalen Semantik) entnommenen metasprachlichen Neologismen tendieren, dank ihrer Übernahme aus anderen und in andere Theoriekontexte und dank der Unabschließbarkeit der Ausgangstheorie, dazu, den Charakter eines enzyklopädischen Stichworts anzunehmen[77]. In ihren semantischen Verwerfungen scheinen die Texte Brinkmanns einer solchen Krise der Bedeutungen zu korrespondieren.

Strategien der Poetizität

Es läßt sich also ein vorläufiges Ergebnis festhalten. Welche Sem-Rekurrenzen sind angebbar, welche Isotopien etabliert die vorgeschlagene Lesart? Zu Beginn läßt sich eine figurative Isotopie identifizieren, die mit /Schreibmaschine/ bezeichnet wurde, und die eine strukturell privilegierte Position am Textanfang (und am Textende) einnimmt. Da jede Lektüre, die es - durch Kohärenzstiftung - auf einen Text als begrenzten Gegenstand abgesehen hat, möglichst rasch versucht, eine zumindest bis auf weiteres gesicherte Isotopie aufzuspüren, kommt dieser Position hohe Bedeutung für die Auffassung des Gesamttextes zu[78]. Zusätzlich ist sie durch zwei intertextuelle Verweise hervorgehoben: sie bezieht sich auf das ausgewählte Korpus, dessen Gemeinsamkeit ja in der Thematisierung einer Schreibszene besteht, und - durch die im Titel enthaltene Anspielung auf McLuhan - auf die Bedeutung von Medienkonkurrenz und Medientheorie für Brinkmanns Ästhetik. Die Rekurrenz der in „ein weißes Blatt Papier" enthaltenen Lexeme und der durch

[77] Sofern Neologismen überhaupt möglich sind. Die Bezeichnung 'Isotopie' hat Greimas bekanntlich der Chemie entlehnt. Welchen Grad an Metaphorizität besitzt dann die Rede von 'Sem-Kernen', von 'Konnektoren', von der 'Verkettung von Semen' etc.?

[78] Es handelt sich um die (von Eco als pragmatisch charakterisierte) Strategie der Topic-Identifizierung, die der Bestimmung der isotopen Kohärenz vorausgeht; für diese Strategie dürfte, wie unser Beispiel nahelegt, das Spannungsverhältnis zwischen konkret-figurativen und abstrakten Sem-Gruppierungen eine entscheidende Rolle spielen; vgl. Eco 1987b, S. 114.

diese versammelten Sem-Gehalte ist sicherlich das ausgeprägteste einheitsstiftende Kennzeichen von *Eine Komposition*. Das über die Synekdoche eingeführte aspektuale Sem kann allerdings nicht ohne Schwierigkeiten auf dieser Isotopie eingetragen werden; möglicherweise läßt es sich auf den Vorgang des Schreibens beziehen.

Aus der sich in den Zeilen 6 und 7 anschließenden Isotopie /Tag/ ergibt sich retrospektiv eine weitere Möglichkeit, „das Weiße fängt an" isotop zu lesen, wenn „das Weiße" als 'der Tag' normalisiert wird. Dieses Vorgehen wird auch durch ein 'hell' und 'weiß' gemeinsames Klassem (etwa: /luminos/) bestärkt. Auch diese Deutung ermöglicht eine plausible Zuordnung der temporalisierenden und lokalisierenden Seme, die sich jedoch aufgrund der Widersprüche, die innerhalb der Isotopie /Tag/ durch die wechselseitige Bestimmung von Raum- und Zeitverhältnissen entstehen, nicht ohne weiteres fortsetzen läßt. Die oben beschriebene paradoxale Handhabung der semantischen Achsen und Antonymien innerhalb der Isotopie stellt die isotope Verkettung als Grundlage semantischer Kohärenz in Frage, indem gleichermaßen und ohne sie hierarchisch zu staffeln auf die Konjunktion <u>und</u> die Disjunktion von Semen hingewiesen wird[79].

Mit der Einführung einer Instanz des Aussagens in Zeile 11 tritt der Bereich der von Greimas so benannten 'enunziativen Illusion' in den Vordergrund[80]. Die Lektüre registriert daher eine weitere isotope Schicht, die nach ihrer Hauptachse mit /Person/ bezeichnet wird. Sie ist über „das weiße Blatt Papier" mit der Isotopie /Schreibmaschine/ verknüpft, kann aber deutlich von ihr unterschieden werden durch die lokalisierenden Angaben in „hier" (vs. „weit weg") und „zurückkehren". Die Zusammenfassung der beiden Isotopien ist nur dann widerspruchsfrei möglich, wenn der Leser sich entschließt, „das Weiße" (Zeile 3) nicht länger als Wiederaufnahme von „1 weißes Blatt" zu interpretieren - ein Entschluß, der aber seinerseits die Textkohärenz durchbrechen würde.

Von größerer Bedeutung als dieser sozusagen vertikale Bruch der Verkettung ist die horizontale Spaltung in einen Raum des Aussagens und einen Raum der Schrift, die in den Zeilen 11/12 als bi-isotope Lesart vorgestellt wird, und zwar nicht allein durch den Einsatz von Personal- und Lokaldeixis, sondern vor allem durch die Implikation eines Adressaten und durch die Möglichkeiten, die semantische

---

[79] Schon bei J. Kristeva findet sich eine erste Theoretisierung dieser Möglichkeit poetischen Schreibens; vgl. Kristeva 1969, S. 174ff.

[80] Vgl. Greimas/Courtés 1979/1986, Eintrag *embrayage*.

Abweichung des „zurückkehren auf" zu übersetzen[81]. Ausschlaggebend sind die semantischen Kategorien '+/- Kontakt' und 'körperlich vs. geistig' (bzw. 'materiell vs. immateriell', 'exterozeptiv vs. interozeptziv'). Da die Kombination 'zurückkehren auf' (statt 'zurückkehren zu') einen materiellen Kontakt impliziert, kann sie in Fortsetzung bereits etablierter Isotopien zunächst als 'schreiben' rekonstruiert werden. Der unmittelbare Kontext legt aber eine weitere, quasi-metaphorische Lesart nahe, nämlich „zurückkehren" durch 'zurückkommen' zu ersetzen und auf diese Weise eine denkbare Nullstufe zu erhalten. Die semantischen Merkmale des Körperlichen wären dann als uneigentlich getilgt, die zwei Lesarten gegeneinander abgegrenzt.

In den Zeilen 14-19 wird eine Isotopie /Objekt/ etabliert, die zu allen drei bisherigen Isotopien in Beziehung gesetzt wird. 'Heller Fleck' und 'Tag' können nun als Raum- und Zeitbestimmung miteinander kombiniert werden. Dafür wird erneut die mögliche Äquivalenz 'heller Fleck' - 'Blatt Papier' aktualisiert, stellt sich auch in Bezug auf die „Dinge" die Frage nach dem Verhältnis von Wahrnehmungsraum und Schriftfläche[82]. Der Status der „Dinge" unterliegt einem kognitiven Tun der Äußerungsinstanz, das mit Semen der Veridiktion ('sein vs. scheinen') operiert, aber nicht in einem eindeutigen Schluß endet. Die selbstwidersprüchliche Figur, die sich aus dem Gegensatz von 'Tag' und 'Nacht' ergeben konnte, wiederholt sich hier mit den Paaren 'real/imaginär' bzw. 'Wesen/Erscheinung': Da sie der Repräsentation unterliegen, kann den Objekten der Wahrnehmung Realität nicht verläßlich zugesprochen werden.

In dem Maße, in dem diese Lesart die Achse 'sein/scheinen' akzentuiert, wird deutlich, daß die poetologische Reflexion in *Eine Komposition* traditionelle Themen der philosophischen Ästhetik aufgreift. Zu diesem Eindruck trägt zunächst ein Teil des Vokabulars bei: „Erscheinungen", „imaginär", „Dinge", „Schönheit", „Betrachtung" können als Sememe einer entsprechenden Ästhetik-Isotopie zugeordnet werden, die ein Verknüpfungsfeld für Kategorien wie /Perzeption/,

[81] Die Spaltung betrifft verschiedene Elemente des Textes auf unterschiedliche Weise. Ausgehend vom doppelten Verweis des lokaldeiktischen „hier" auf einen Ort im Schrifttext und auf den (imaginären) Ort des aussagenden Subjekts teilt sich die Referenzanweisung der Nominalgruppe „das weiße Blatt Papier" in Objektreferenz (Lesart: Demonstrativpronomen, bzw. außersprachliche Vorinformation) und Textverweis (Lesart: bestimmter Artikel, bzw. Vorinformation im Text); vgl. auch Kallmeyer 1974, Bd. 1, S.186f und S. 190ff.

[82] Es ergibt sich folgende rhetorische Substitutionsreihe: weißes Blatt >das Weiße >Tag >heller Fleck >Blatt Papier.

/Veridiktion/, /Repräsentation/, /ästhetisches Urteil/ bereitstellt. In dieses Feld und in diese Tradition, insbesondere in die der Verknüpfung von Veridiktion und Perzeption, die üblicherweise anhand der Polysemie des Lexems 'scheinen' ausgearbeitet wird, schreiben Text und Lektüre sich zwangsläufig ein. Ein Paradigma garantiert aber noch keinen Sinn - das Lachen, auf das der Text zuläuft, ist vieldeutig und nicht ohne spöttischen Ton. Möglich, daß es - verbreitetes Phantasma der Moderne - um die Schönheit der reinen Idee als Leere geht, um derentwillen die Dinge ihrer Realität verlustig gehen, um als Erscheinungen auf eine beinahe transzendentale Bedingung hinzuführen[83]. Ebensogut möglich, daß es sich um die Parodie all dessen handelt. Im weiteren Verlauf der Lektüre wird sich eine dritte Möglichkeit abzeichnen, die einer (perversen?, zwanghaften?) Szene des Genießens in und mit der Schrift.

In Zeile 21 werden die Isotopien /Person/, vertreten durch das Paar Adressant/Adressat, und /Objekt/ einander gegenübergestellt. Die Negation, die dafür sorgt, daß in diesem Fall keine Allotopie entsteht, behauptet die Unterscheidbarkeit von Dingen und Äußerungsinstanzen in Absetzung von einer in der vorhergehenden Zeile konstatierten Entsprechung: die Möglichkeit des Übergangs vom Raum der Realität in den Schrifttext charakterisiert beide Isotopien; diese gemeinsame bi-isotope Lesart genügte also nicht, eine Differenz festzuhalten. Es liegt nahe, der wiederholten Behauptung von Differenz ein Motiv zu unterstellen, sie als den Versuch zu lesen, die Äußerungsinstanzen vor jenem Verlust an Realität zu bewahren, dem die Dinge in ihrem Imaginär-werden ausgesetzt sind. Im Hinblick auf die Fortsetzung des Textes und der Lektüre soll noch einmal präzisiert werden, daß es sich vorläufig allein um personale Instanzen der Schriftäußerung handelt - um ein Ich, das zwar die Verantwortung für einen Text, nicht aber für einen Dialog übernimmt, und um ein Du, das auf sich bezieht, wer will.

Von der durch Negation vermiedenen Allotopie aus kann unser Lektüremodell als Nachvollzug einer fortschreitenden Strategie des Textes vereinfacht werden. In einem ersten Zug werden eine Isotopie /Schreibmaschine/ und eine Isotopie /Tag/ nebeneinandergestellt und miteinander verknüpft. Die Vermittlung der Isotopien ergibt sich nicht in erster Linie aus der Rekonstruktion einer sinnvollen Aussage als Ergebnis der Reevaluation semantischer Abweichungen innerhalb des

[83] Zu diesem Paradigma des Modernismus und seiner Reflexion der Form vgl. Krauss 1993, S. 14ff.

Satzes[84], sondern aus den Bemühungen des Lesers um die Kohärenz der in der Fläche verteilten Textsegmente. An die Stelle deutlich lesbarer rhetorischer Figuren setzt der Text grundlegende Mechanismen alltäglichen Sprachgebrauchs, etwa die Übertragung von Raumkonzeptionen auf solche der Zeit, der Perzeption auf solche der Kognition. Die Isotopie /Schreibmaschine/ wird durch die Einführung einer Äußerungsinstanz zur Schreibszene erweitert. Danach werden die anfänglich etablierten und parallelisierten Isotopien erneut konfrontiert, als vermittelndes Element dient das (Archi-)Lexem 'Ding'.

Aufgrund seiner unspezifischen Bedeutung braucht 'Ding' in keinem der Sätze, in denen es vorkommt, als Abweichung reevaluiert zu werden. Erst durch die Verknüpfung der Sätze zu einem Makrokontext ergeben sich Unvereinbarkeiten zwischen den einzelnen Vorkommen des Lexems. Neben syntaktischem Paralellismus und Kontrast sind es so vor allem Lexem-Wiederholungen und Quasi-Synonyme, die in komplementärer Weise zur Verknüpfung der Textsegmente beitragen.

Während die Dinge also aus der Realität in die Welt der Repräsentationen oder die der Zeichen hinübergleiten, sollen diese Transformation und diese Spaltung nicht zugleich die Personen als Instanzen der Äußerung treffen. Unschwer lassen sich die vorgeschlagenen Isotopien und semantischen Kategorien dem Gattungsmodell der groupe μ und seinen drei Klassen *anthropos / cosmos / logos* zuordnen[85]. Dieses Modell verliert jedoch in dem Moment jegliche Stabilität, in dem die Schrift den Part des Logos nicht nur verneint, sondern in ihrer Materialität in den Text selbst einzubrechen beginnt. Der Verlust an Stabilität schlägt sowohl auf so fundamentale semantische Einteilungen wie die in Außen und Innen ('exterozeptiv/interozeptiv') durch, als auch auf die Positionierung von Subjekten

[84] Insofern muß auch das analytische Instrumentarium einer von der Rhetorik herkommenden Poetik erweitert werden, das ja den Rahmen einer Poetik des Satzes nicht überschreitet (vgl. groupe μ 1977, S. 41f). Diese Verlagerung der Perspektive auf eine Poetik des Schrifttextes gibt auch den Blick frei auf eine andere Technik der „mediation refusée" (vgl. ebd., S. 178ff) als die konstatierte einer „forme de lecture davantage fixée sur la disposition linéaire du discours" (ebd., S. 179) - die von Brinkmann praktizierte Entkoppelung der Paare Syntagma/Paradigma bzw. Lektüre/Relektüre.

[85] Vgl. groupe μ 1977, S. 85ff; das triadische Gattungsmodell bildet selbstverständlich keine Universalie der Poesie, sondern bleibt historisch an eine bestimmte Auffassung des *Zeichens* gebunden, wie sie ihren Ausdruck z.B. in dem von Ogden/Richards her bekannten Dreieck findet. Zur Tradition und Kritik derartiger Zeichen-Modelle vgl. insbesondere Kraus 1993, der zeigt, daß das Dreiecksmodell innerhalb der rhetorischen Theoriebildung schon früh als Modell gerade der notwendigen Unangemessenheit von Repräsentation durch Zeichen gelesen wurde.

und Objekten innerhalb der (medialen und ästhetischen) Kommunikation. Weder Ding und Name, noch Person und Äußerung sind nach dem überlieferten Modell noch befriedigend aufeinander zu beziehen. Was wird es unter diesen Bedingungen heißen, Subjekt eines literarischen Textes zu sein?

IV Lichtschrift

1. Belichtung

Die fotografische Metapher

Es ist die An- oder Abwesenheit des Lichts, der Kontrast von hell und dunkel, schwarz und weiß, der den Übergang von der realen Welt der Körper zur Ebene ihrer Repräsentation auf einem Blatt Papier regelt. Mit diesem Übergang verbindet sich unmittelbar die Frage, wie das Objekt als bedeutsames ausgezeichnet werden kann: ob es sich als Figur auf einem Grund abzeichnet, ob seine Position auf einer Oberfläche angezeigt ist, oder ob es als Fluchtpunkt in räumlicher Tiefe schwindet. Solche Kontraste markieren eine Spur, deren Verlauf die Lektüre von Brinkmanns Texten folgen kann.

Die Dinge auf dem Blatt Papier und die Umwandlung des hell-dunklen Raumes in eine schwarz-weiße Oberfläche: immer wieder überkreuzen sich diese Motive in einer Figur der poetologischen Reflexion, der für Brinkmanns Schreiben zentralen Analogsetzung von Gedicht und Fotografie. „Ich denke, daß das Gedicht die geeignetste Form ist, spontan erfaßte Vorgänge und Bewegungen, eine nur in einem Augenblick sich deutlich zeigende Empfindlichkeit konkret als snap-shot festzuhalten. Jeder kennt das, wenn zwischen Tür und Angel, wie man so sagt, das, was man im Augenblick zufällig vor sich hat, zu einem sehr präzisen, festen, zugleich aber auch sehr durchsichtigen Bild wird, hinter dem nichts steht scheinbar isolierte Schnittpunkte“[1] heißt es in der 1968 verfaßten *Notiz* zu dem Gedichtband *Die Piloten*. Und ein Jahr später konstatiert Brinkmann im Vorwort zur Anthologie *Silverscreen*: „Der entscheidende Unterschied zu der »Lyrik« wie wir sie verstehen, ist: daß *Bilder* gegeben werden, andere Vorstellungen (images), *die sinnliche Erfahrung als Blitzlichtaufnahme*; es passiert nicht die Zurückbiegung des Gedichts auf ein Sprachproblem oder auf unpersönliche Metaphern oder das bloße Allgemeine (der »Politik«), denn Leben ist *ein komplexer Bildzusammenhang*. Es kommt darauf an, in welchen Bildern wir leben und *mit welchen Bildern wir unsere eigenen Bilder koppeln*.“[2] Die Vieldeutigkeit, mit der hier das Lexem ‘Bild’ Redefiguren, Vorstellungen, Wahrnehmungen und Fotografien meinen kann, dient einer programmatischen

[1] *Standphotos*, S. 185.
[2] *Film in Worten*, S. 249.

Absetzbewegung, die weg von aller sprachlichen Latenz und hin zu momenthafter Aktualität führen soll. Diese programmatischen Vorgaben haben zugleich einen durchaus materialen Sinn, ihre Verwirklichung beruht auf den Möglichkeiten des Schrifttexts und des Buchdrucks: die späteren Prosatexte Rolf Dieter Brinkmanns entstehen aus der Koppelung öffentlicher Bilder (Zeitungs-, Illustrierten-, Reklamefotos) mit eigenen Schnappschüssen und mit einer das alltägliche Erleben des Autors nachzeichnenden Schrift. In den Gedichten wiederum erscheint das 'nichts dahinter' der Vorstellungsbilder konkret als Träger ihrer Buchstäblichkeit.

Brinkmanns Orientierung am Medium Fotografie ist in der Sekundärliteratur wiederholt kommentiert worden. Vor allem B. Urbe und S. Späth haben in ihren Arbeiten untersucht, auf welche Weise „Brinkmanns Gedichte die Arbeitsweise der Kamera nachahmen“[3]. Die Arretierung von Erfahrungskontinuität im fotografisch isolierten Ausschnitt, die Aufbewahrung banaler Details, die keinem Sinnzusammenhang integriert werden können, die massenhafte Verbreitung, die Nähe zum Trivialen - alle diese Züge der fotografischen Praxis möchte Brinkmann auf die lyrische Gattung übertragen[4]. Spätestens seit den Avantgardebewegungen der zwanziger Jahre rekurriert diejenige Literatur, für die - nach einem Wort Walter Benjamins - Kunst und Technik keine Antithese bilden[5], auf das solchermaßen modellierte Medium Fotografie. Die Wendung gegen die poetische Metapher ist eine in diesem Zusammenhang ebenso vertraute Geste wie die demonstrative Geringschätzung tradierter Formen und die Verarbeitung von Bildern und Texten aus der Populärkultur[6].

Entsprechend sind auch die an diese Tradition anknüpfenden Überlegungen Brinkmanns unter den Stichworten 'Verweigerung der Kontemplation' und 'postauratische Kunst' zusammengefaßt worden[7]. Konnte Walter Benjamin in seiner *Kleinen Geschichte der Fotografie* aber noch auf die „photographische Konstruktion“ als entlarvendes Verfahren setzen, das er den in Reklame und Kunstgewerbe

---

[3] Späth 1989, S. 44.
[4] Vgl. Urbe 1985, S. 44ff und passim.
[5] Vgl. Benjamin 1977 (1931), S. 369.
[6] Hier muß zunächst auf den amerikanischen Zweig des Imagismus und insbesondere auf den Einfluß William Carlos Williams' auf Brinkmann hingewiesen werden; vgl. Iser 1966. Ein anderer Vorläufer, mit dessen Werk Brinkmann zumindest teilweise vertraut war, ist Blaise Cendrars, der 1924 eine Gedichtsammlung mit dem Titel *Kodak* veröffentlichte, die sich nicht nur im Titel auf das fotografische Modell bezog; vgl. dazu Grojnowski 1988.
[7] So bei Urbe 1985, S. 184, unter Bezugnahme auf Überlegungen Benjamins zum Film.

vorherrschenden Verklärungstendenzen entgegenhielt[8], so scheint der Pop-art der 60er Jahre, auf die Brinkmann sich einstellt, kein Standpunkt mehr verfügbar zu sein, von dem aus eine Kritik der verdinglichten Verhältnissen vorgetragen werden könnte. 'All is pretty' lautet der international verständliche Slogan, der nun anstatt der von Benjamin kritisierten, noch etwas betulichen Devise 'Die Welt ist schön' zur ironisch pointierten Identifikation einlädt.

Bezeichnend für die Weise, in der Brinkmann sich amerikanische Ästhetikprogramme aneignet, ist die Fortführung zweier Motive, die bereits innerhalb der kritischen Medienreflexion der 20er Jahre eng verbunden waren. Nach wie vor erwartet auch Brinkmann von den „flüchtigen und geheimen Bildern", die von der Kamera oder im Gedicht festgehalten werden, daß sie „im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bring(en)"[9]. Und nach wie vor steht die Beschriftung im Zentrum seiner medienästhetischen Strategie. Einen historischen Zustand, eine gesellschaftliche Realität konstruierend zu entlarven kann aber nicht mehr das Ziel einer solchen Strategie sein. Schrifttext und Bild stellen, statt zur dialektischen Konstellation zusammenzutreten, nur mehr Optionen eines Medienverbunds dar, dessen Genußversprechen keine semiotechnische Konkurrenz gewachsen ist. „Erinnern nicht sehr stark die ineinandergerinnenden Vorstellungen beispielsweise der Berrigan/Padgett-Kollaborationen an die *light shows* während eines Rock-Musik-Konzertes (nur daß in diesem Fall die Vorstellungen auf den *inneren Bildschirm* projiziert werden). Es sind *künstlich hergestellte Bild-Reihen*, die dennoch nicht in hochexquisite, freudianische Surrealismen und *literarische Symbole* ausweichen."[10] Eines der beiden in die Anthologie *Silverscreen* aufgenommenen Gedichte des amerikanischen Schriftsteller-Duos, die Brinkmann hier zum Ausgangspunkt einer Verkettung neuester Unterhaltungstechniken nimmt, trägt den Titel *Kodak*[11].

Auch die Lektüre des poetologischen Gedichts *Eine Komposition* entdeckt eine Vielzahl von Hinweisen darauf, daß noch die Schreibweise dieses späteren Textes sich mit dem fotografischen Zeichenprozeß auseinandersetzt. Deutlich wird eine Thematik fortgesetzt, die als Privilegierung der 'Oberfläche' gegenüber der 'Tiefe' spätestens seit dem Band *Die Piloten* (1968) anzutreffen ist und die nach B. Urbe auf der Reduzierung des fotografisch Abgebildeten auf seine „Raumerscheinung,

[8] Vgl. Benjamin 1977 (1931), S. 383f.
[9] Benjamin 1977 (1931), S. 385.
[10] *Film in Worten*, S. 256.
[11] *Silverscreen*, S. 178.

die sich an die Stelle des Wesens setzt“[12], beruht. Die Orientierung am dekontextualisierten Bild oder Foto, das die sprachlichen Verweisungszusammenhänge zugunsten zeitlos-gegenwärtiger ‘sinnlicher Vorstellungen’ durchstreichen soll, verpflichtet das Gedicht auf eine Schreibweise, die gerade im (behaupteten) Absehen von der „Spürbarkeit des Zeichens“[13] die poetische Funktion verwirklichen soll. Eine solche Schreibweise, die mit realen und imaginierten Bildern konkurrieren will, geht bei Brinkmann eine zweifache Oppositionsbeziehung ein. Die Zurückweisung der Metapher als Mittel der Bedeutungserzeugung wendet sich - ebenso wie der Spott über „formale Probleme“ oder „Stilfragen“[14] - gegen etablierte Poesie-Konventionen. Die auf diese Weise unterschiedene eigene Position verbleibt dennoch (zumindest mit einem Fuß) innerhalb der Grenzen des lyrischen Genres, sofern sie sich (ganz traditionell) gegen eine abstrakte Begriffssprache ohne sinnliches Potential wendet. Das differenzierende Merkmal ist in beiden Fällen dasselbe - abgewertet wird der sprachimmanente Verweis, das Sprachzeichen, das seine Bedeutung nur im Durchgang durch andere Zeichen erwirbt.

Die Durchbrechung der „vorgegebenen Bezugs- und Interpretationssysteme“, die Befreiung des Sehens aus dem „Charakterkorsett der Wörter“[15] zielt umweglos darauf ab, jegliches überindividuelle sprachlich-begriffliche Schema aufzulösen. Dem dient die Präsentation des isolierten Details, das durch raum-zeitliche Dekontextualisierung gewonnen wird. „Die sprachliche Fotografie isoliert, wie jede Fotografie, die Dinge aus ihrer Umgebung. Das interpretiert Brinkmann als Befreiung von Bedeutungskonventionen.“[16] Das Konzept, das in den Essays der Jahre 1968/69 gegen die gesellschaftlichen Bewußtseinsautomatismen aufgeboten wird, heißt ‘Subjektivität’. Diese verwirklicht sich in der Aufmerksamkeit aufs befreite Detail als technisch induzierte Abweichung, als momentaner Ausfall des Zusammenhangs. Das individuelle sinnliche Erleben, das dem gesellschaftlich tradierten

---

[12] Urbe 1985, S. 182; besonders deutlich werden die Oppositionsreihen ‘Oberfläche - Foto - Trivialität – Einzelnes’ vs. ‘Abstraktion - Idee - literar. Konvention – Kontext’ in Brinkmanns Essay über *Die Lyrik Frank O'Haras*. Die Auszeichnung der Oberfläche gegenüber jeglicher Art von Tiefe verweist indirekt auf Nietzsche und ist direkt der Essayistik Alain Robbe-Grillets entnommen, dessen Leitformeln in Brinkmanns Texten häufig mit geradezu entgegengesetzten Inhalten gefüllt werden; vgl. Robbe-Grillet 1965, S. 20ff.

[13] Jakobsons Metapher der „palpability of signs“ (Jakobson 1981, S. 25).

[14] Vgl. etwa die einleitende *Notiz* zu dem Band *Die Piloten*; *Standphotos*, S. 185ff.

[15] Vgl. *Film in Worten*, S. 252f.

[16] Urbe 1985, S. 45.

Sinn widersteht, wird „durch Handhabung hochtechnischer Geräte provoziert“[17]. Hier deutet sich bereits eine Problematik an, die das Ich der späteren Tagebuchprosa in zugespitzter Form austrägt: die Identifikation des Schriftstellerblicks mit der Optik des Apparats, dessen Erzeugnisse zugleich überall dem Auge sich aufdrängen, weist schon auf die paranoischen Konsequenzen voraus, die aus der medialen Formung des Subjekts gezogen werden müssen und die dann in den Prosatexten der 70er Jahre mehr und mehr Raum einnehmen[18].

Allerdings fällt die Gegenüberstellung von Bild und Sinn bei einem Gedicht wie *Eine Komposition*, das den Vorgang des Schreibens in den Blick nimmt, nicht ganz so eindeutig dualistisch aus. Zwar gilt auch hier, daß der Moment in einen Augenblick überführt werden soll[19], aber der Moment der Schrift unterliegt besonderen Bedingungen. Die Selbstbezüglichkeit des poetologischen Gedichts verhindert, daß die Sichtbarkeit der Buchstaben zugunsten der inneren Projektion bildhafter Vorstellungen vergessen wird. Gerade die unvermeidliche Verschränkung von Blick und Schrift soll in diesem Fall den Zugang zu einer Wirklichkeit ermöglichen, die den Differenzen der Zeichenartikulation vorgeordnet ist.

Auf die Beharrlichkeit, mit der Brinkmann seine Gedichte an Problemen der realen oder imaginierten Bildhaftigkeit ausrichtet, hat früh M. Grzimek in einem Aufsatz aufmerksam gemacht[20]. Grzimek macht auch deutlich, daß das Bild Bestandteil eines mindestens dreistufigen Schemas ist, daß es als dritter Term in einem Prozeß fungiert, in dem es letztlich um die Möglichkeit oder Unmöglichkeit geht, das Wort in Substanz zu überführen. Tatsächlich handelt es sich um eine Konstante Brinkmannscher Poetologie, die lange vor der expliziten Auseinandersetzung mit technischen Bildmedien einsetzt. In den Wendungen und Verästelungen dieser Thematik, entsteht Brinkmanns persönliche Variante einer Theorie der 'Kommunionsmedien'[21], die in der Wirkmächtigkeit moderner Massenmedien

[17] *Film in Worten*, S. 239.
[18] Zur Dialektik des Individualitätsanspruchs bei Brinkmann vgl. die ausführliche Darstellung, die T. Groß in etwas anderem Zusammenhang gibt; Groß 1993, S. 120ff.
[19] Vgl. Urbe 1985, S. 31.
[20] Grzimek 1981.
[21] Vgl. McLuhan 1968, S. 89f: „Die Technik der Elektrizität braucht Wörter ebensowenig wie der Digitalrechenautomat Zahlen braucht. Die Elektrizität weist den Weg zu einer Ausweitung des Bewußtseinsvorganges selbst, und zwar in weltweitem Umfang und ganz ohne Verwendung von Wörtern. [...] Die Sprache als Technik der Ausweitung des Menschen, deren Vermögen, zu teilen und abzusondern uns ja so gut bekannt ist, war vielleicht der »Turm von Babel« mit dem die Menschen die höchsten Himmel stürmen wollten. [...] Kurz, das Elektronengehirn verheißt uns über die Technik das Pfingstwunder weltweiter Verständigung und Einheit.“ Die katholi-

den als Terror erfahrenen Katholizismus seiner Kindheit und Jugend reflektiert sieht: Kann das Wort, wie die fotografischen Bilder, als eine andere „Erweiterung des Zentralnervensystems“ direkt auf die Körper oder zumindest auf die psychische Substanz durchschlagen? Und wie begründet sich in diesem Fall die individualisierende Wirkung der poetischen Rede gegenüber dem gesellschaftlichen Manipulationszusammenhang, hinter dessen technischen Stand sie doch nicht zurückfallen darf?

Bereits in *Ihr nennt es Sprache*, dem ersten Gedichtband, dessen Texte noch gezielt christliche Gleichnistraditionen umdeuten, dominiert der Wunsch nach Revokation der neutestamentlichen Fleischwerdung des Logos; Fäulnis, Ekel, körperliche Verstümmelung bilden die Kontrafaktur zur christologischen Verkündigung des ‘gebenedeiten Leibes’[22]. Aber auch in den späteren Essays ist diese Thematik, wenn auch weniger offensichtlich, noch gegenwärtig. In *Der Film in Worten* übernimmt Brinkmann eine Formulierung W. S. Burroughs’, die prägnant auf diesen Zusammenhang verweist: „Zwischen Auge und Objekt fällt der Schatten, und dieser Schatten ist das vorher aufgenommene [im Orig.: pre-recorded] Wort“[23]. Dieser Wortschatten spielt seinerseits auf ein bekanntes Gedicht T. S. Eliots an, in dem aus Motiven, die der platonischen und der christlichen Tradition (der Psalmen) entstammen, das Schattenreich einer nicht angenommenen Erlösung montiert wird[24]. Eben diesen Schatten soll das fotografische Zeichen vertreiben[25]. Und das an ihm orientierte poetische Wort setzt sich als Medium unter Medien „an Stelle der universellen Modelle des Daseins“[26].

---

sche Prägung beider Autoren ist sicherlich mit für die Affinitäten verantwortlich, die sich - über die bewußte Aneignung hinaus - zwischen Brinkmann und McLuhan ergeben, wobei allerdings die Bewertung der „magischen Kanäle“ und ihrer Effekte sehr verschieden ausfallen kann.

[22] Vgl. Späth 1986, S. 60ff; der zur Phobie gesteigerte Abscheu vor dem ‘Abfall’ menschlichen ‘Fleisches’ kehrt in *Rom, Blicke*, den Aufzeichnungen aus der ewigen Stadt, wieder.

[23] *Film in Worten*, S. 223.

[24] Es handelt sich um Eliots Gedicht *The Hollow Men*, das Brinkmann, der Eliot auch in *Rom, Blicke* zitiert, vermutlich bereits aus Enzensbergers *Museum der modernen Poesie* bekannt war; im Vorwort seiner Anthologie stimmte damals auch Enzensberger in die Rede vom Gedicht als „Momentaufnahme“ und als „Blitzlicht“ ein; vgl. Enzensberger 1960, S. 315 u. S. 19.

[25] Endlos ist die Kette der Verweise, die sich hier anknüpfen läßt. Zum Platonismus sei auf die Studie von J. Manthey (Manthey 1983, insbes. Kap. 4) hingewiesen, zum christlichen Mythos in der Fotografie auf einen Aufsatz von D. Tomas (Tomas 1988).

[26] So lautete die von S. Späth als „antimetaphysisch“ (Späth 1986, S. 102) charakterisierte Programmvorgabe durch Dieter Wellershoff, Lektor des Verlages Kiepenheuer & Witsch, in dem Brinkmanns Lyrik und Prosa bis 1970 erschienen ist.

Die leere weiße Fläche, die nicht nur in *Eine Komposition* den Gegenpol zur Welt der Artikulation bereitstellt und sich zwischen den Wörtern und hinter den Bildern konkretisiert, ist in der Sekundärliteratur auch schon zutreffend als Abkömmling mystischer Religiosität charakterisiert worden. Dabei erweist sich die Langlebigkeit theologischer Interpretationsschemata noch darin, daß sie scheinbar entgegengesetzten Deutungen einen gemeinsamen Boden einziehen: ob 'das Weiße' nun als „der verkörperte Mangel“[27] oder als „eine unbegrenzte Potentialität“[28] betrachtet werden muß - solche Deutungen verhalten sich zueinander wie die zwei Seiten desselben Blattes[29].

Wäre also, vor dem Hintergrund dieser Schemata, die poetologische Orientierung am Medium Fotografie in den 60er Jahren lediglich Episode, Variation einer signifikanten Struktur, in die sie als bloßes Material eingeht? Auch in diesem Fall sind Medium und Signifikanz nicht so einfach voneinander zu scheiden. Eine biographische Episode soll, indem sie die Thematik nach rückwärts verlängert, dafür einstehen, daß die Nachbarschaft von Gedicht und Fotografie für Brinkmann wenn nicht ursprünglich, so jedenfalls älter ist als seine frühesten Veröffentlichungen. Nach den Erinnerungen einer seiner ersten Adressatinnen, einer vom 17-jährigen Brinkmann verehrten Schülerin, übersandte dieser seine Botschaften mittels eines Briefsystems, das bereits die wesentlichen Elemente enthielt, die später in Theorie und Praxis seiner öffentlich-literarischen Kommunikation Eingang finden sollten. Diese Urszene (sicher nicht die einzige) setzt sich zusammen aus der Unmöglichkeit direkter Verständigung (die angeschriebene Geliebte war Schülerin eines von Nonnen streng beaufsichtigten Internats), einem bezahlten Boten (vor dessen Blick die Botschaft sorgfältig gesichert wurde), dem überbrachten Brief (der die Anonymität des Absenders wahrte), den mitgeschickten Gedichten (deren handschriftliche Doppel der Autor behielt, um sie später in ein Poesiealbum abzuschreiben) und Fotografien der heimlich Geliebten (die er ihr vorher entwendet hatte)[30]. In dieser Konstellation ist das Foto Unterpfand einer sprachlosen Beziehung zum anderen Geschlecht, die sich nur

[27] Urbe 1985, S. 156.
[28] Späth 1989, S. 85.
[29] Vgl. zu dieser 'mystischen' Doppelstruktur Kristeva 1970, S. 149.
[30] Nachzulesen ist diese Episode in einem Artikel von Rolf Michaelis, der 1979 in der *Zeit* erschienen ist (Michaelis 1979).

gegen den trennenden Einspruch der kirchlichen Erziehungsinstanzen einrichten kann. Fotografie, poetischen Schrifttext und unmögliche Sexualität - immer wieder wird Brinkmann sie aufeinander verweisen lassen, sie adressieren, sie verdoppeln und verheimlichen. Die Fotografie ist - als Objekt und als Zeichen - von Anfang an im Spiel.

„Die alte schwarz-weiße Show": gelebte Augenblicke

Die Rede vom „Leben als Bildzusammenhang" und vom Gedicht als Schnappschuß, wie sie Brinkmann vor allem in den Essays vorträgt, die seine Tätigkeit als Übersetzer und Herausgeber der 'neuen amerikanischen Szene' programmatisch begleiten, hat es darauf abgesehen, einige fundamentale epistemologische Unterscheidungen außer Kraft zu setzen. Die Grenzen zwischen Realität und Imagination, Wesen und Erscheinung, Begriff und Gegenstand sollen unbestimmbar oder zumindest durchlässig werden. Diese Unbestimmbarkeit, die sich als - aus avantgardistischen Bewegungen bekannte - poetische Strategie auf den Nenner antigrammatischer Irritation bringen läßt, entfaltet ihre wahre Brisanz, wenn sie sich als in der Wahrnehmung fotografischer Bilder alltäglich zu machende Erfahrung erweist. Etwa beim Ansehen von Andy Warhols Film *Chelsea Girls*, dem Brinkmann in einer Zeitungsrezension zutraut, den Film als Leben einzusetzen und damit „die Utopie, die jedem Kino immanent ist", zu verwirklichen. „Beim »Leben« mit diesem Film (während er abläuft) löst sich unmerklich das vorgegebene Empfinden von der angenommenen eigenen Realität auf - die Unterscheidung, was *imaginär* ist, das auf der Leinwand Projizierte oder man selbst, verwischt sich [...] in einer permanenten Fluktuation scheint mal das außen Gezeigte auf der Leinwand, mal man selber imaginär [...]."[31]

Diese Fluktuation zwischen außen und innen, real und imaginär angesichts bewegter Bilder setzt den Kontrast von schwarz und weiß als deren Minimalbedingung voraus. Der Kontrast ermöglicht zweierlei: er konturiert im Bild wahrnehmbare Objekte und er gibt dem Bild einen Rahmen, der es als Zeitausschnitt isoliert. Diese zweite Kontur, die das Bild weniger von einer Umgebung, als vielmehr von anderen Bildern trennt, ist - als Dunkelphase zwischen zwei Belichtungen - notwendig, um die Bewegung von Bild zu Bild als Ordnung der Zeit

[31] Rolf Dieter Brinkmann: *Chelsea Girls*; Kölner Stadt-Anzeiger vom 28. 12. 1968

einzuführen. Nur so läßt sich im Hinblick auf das fotografische Bild die Differenz zur todesstarren Fixierung aufrecht erhalten, der „Bildzusammenhang" als „Leben" behaupten. Begehrter Anblick und Aufschub des Todes - den ambivalenten Wendungen zwischen Subjekt und Objekt antwortet der strategische Bezug auf das Schwarzweiß des Bildes als Ineinandergreifen zweier Pole, von denen keiner als Abschluß oder Fundament der Bedeutungen ausgezeichnet wird. Wie sich das Modell des 'Ineinanderschiebens' von Realität und Doppel (Modell des Fotos) und das Modell der Oszillation (Modell des Films) ergänzen, führt exemplarisch ein Abschnitt aus dem Essay über Frank O'Hara vor, in dem Brinkmann auch das Ende aller Bilderserien in den Rahmen dieser Modelle einpaßt: „So setzen sich seine [O'Haras] Gedichte von Bildkästchen zu Bildkästchen fort, bis irgendeins leer bleibt, in diesem steckt der Tod. Zitat und Wirklichkeit, in den voraufgegangenen ineinandergeschoben, löschen sich in diesem Kästchen gegenseitig aus ... alles ist nur weiß. Die Umrahmung, der schwarze dünne Rand, in dem alles erstarrt ist und den man zunächst gar nicht bemerkte, solange man sich mit den anderen darin bewegte, irgendetwas sagte, redete, dies und das machte - dieser feine, dünngezogene Rand verschiebt sich, wird breiter. Dann, nachdem er breiter geworden ist und überhand nimmt, wird das Empfinden konfus, wieder nur für einen Augenblick - dann verschwindet das kleine, in sich geschrumpfte weiße Bildkästchen mit zunehmender Beschleunigung in der raumlos gewordenen Dunkelheit. Es erlischt nicht, es ist einfach nur verschwunden mit dem im grellen Weiß untergetauchten Strand, dem herankommenden Wagen, Fire Island - 25. Juli 1966."[32]

Der Bericht vom Tod des anderen, des vom Auto überfahrenen Frank O'Hara, als wäre er erleb- *und* erzählbar, mittels der vagen Identifikation des 'man' eigener und nicht eigener, abwechselnd hell und dunkel, vermeidet in diesem Text jene Rückwirkungen, die - ausgehend von einer letzten Referenz - die Unterscheidung zwischen Original und Wiederholung ebenso ermöglichen würden wie die zwischen Augenblicksfragment und (lebens)geschichtlichem Verlauf.

Wie instabil diese Vermeidung selbst ist, erweist sich in den Texten der 70er Jahre, deren autobiographische Bewegung trotz allem wieder auf Identität aus ist. In ihnen ändert sich die Bewertung der dichotomen Teilungen des Lichts und der Zeit, die einstige Euphorie schlägt um in Überdruß und Desillusionierung: „ - die

---

[32] *Film in Worten*, S. 218.

Tage gehen hier wie überall auf dem Planeten weg in einer Reihe aus schwarz + weiß, wie ein Film, nicht wahr? Eine schwarz-weiße Show aus Tag und Nacht, Dunkelheit + Licht, flimmernd für das Bewußtsein"[33] heißt es auf einer Postkarte aus Rom, doch diese „Show" ist nurmehr die optische Vortäuschung erlebbarer Augenblicke. Die tatsächliche Gleichförmigkeit von Leben und Tod entgeht der Aufnahme: „Es gibt ja gar keine Einteilung zwischen Schwarz und Hell, es gibt keine Zeit wie wir sie verstehen, es gibt keine Abschaltung, es gibt nur Dauer bis man verreckt."[34]

Um die Destruktion der Kategorien Wahrnehmung und Geschichte, die Brinkmanns ästhetische Spekulation im Schwarzweiß des Doppels Fotografie und Film vornimmt, genauer zu fassen, ist ein Vergleich mit einem Autor aufschlußreich, dem Brinkmanns Formulierungen hier - noch im Widerspruch - verpflichtet sind. „*Mein Leben?!:* ist kein Kontinuum! (nicht bloß durch Tag und Nacht in weiß und schwarze Stücke zerbrochen! [...] that's me!): ein Tablett voll glitzernder snapshots." - so lautet die Selbstcharakterisierung des Ich-Erzählers zu Beginn von Arno Schmidts Roman *Aus dem Leben eines Fauns*. Und der unmittelbar folgende Naturvergleich führt - gegenläufig zur umgangssprachlichen Verschiebung - die fotografische auf die himmlische Blitzlichtaufnahme zurück: „*Kein Kontinuum, kein Kontinuum!:* so rennt mein Leben, so die Erinnerungen (wie ein Zuckender ein Nachtgewitter sieht): Flamme: da fletscht ein nacktes Siedlungshaus in giftgrünem Gesträuch: Nacht."[35]

Trotz der an der fotografischen Metapher gewonnenen Diskontinuitäts-These findet sich in Schmidts Werken aus den 50er und 60er Jahren noch eine weitgehend traditionelle Handhabung von Erzählablauf und Person. Die Rekonstruktion von narrativer Chronologie und personalem Innenraum beruft sich auf einen Entwurf des Gedächtnisses als „Fotoalbum", das zwar keine Kontinuität mehr vorspiegelt, aber als Text die Erinnerungsbruchstücke in Reihenfolge, Identifikation und Mitteilung überführen kann. In *Berechnungen I* wird dieser Erinnerungsprozeß analysiert: „immer erscheinen zunächst, zeitrafferisch, einzelne

---

[33] *Rom, Blicke*, S. 316.
[34] *Rom, Blicke*, S. 164.
[35] Schmidt 1985, S. 9; gerade während seines Rom-Aufenthalts hat sich Brinkmann erneut eingehend mit Texten Arno Schmidts beschäftigt - unter den in *Rom, Blicke* collagierten Fundstücken finden sich kopierte Abschnitte aus *Leviathan* und aus der „historischen Revue" *Massenbach*; vgl. etwa *Rom, Blicke*, S. 65, S. 159, S. 186, S. 417.

sehr helle Bilder (meine Kurzbezeichnung : »Fotos«), um die herum sich dann im weiteren Verlauf der »Erinnerung« ergänzend erläuternde Kleinbruchstücke (»Texte«) stellen : ein solches Gemisch von »Foto-Text-Einheiten« ist schließlich das Endergebnis jeden bewußten Erinnerungsversuches." Aber noch keine erzählende Prosa, denn „[s]elbstredend hat der Autor, um überhaupt verständlich zu werden, dem Leser die Identifikation, das Nacherlebnis, zu erleichtern, aus diesem persönlich-gemütlichen Halbchaos eine klar gegliederte Kette zu bilden."[36] Deutlich orientieren sich die in den *Berechnungen* angestellten Überlegungen an Freud: der psychische Apparat stellt assoziativ Wort- und Dingvorstellungen zusammen, erlebt bereits die Gegenwart als „poröse" und „löcherige" Struktur, Realität und Phantasma sind auf zwei Systeme verteilt, die zwar interagieren, aber unterscheidbar bleiben. Dabei ist die Überführung der Erinnerungen, Erlebnisse und Tagträume in einen erzählenden Text nicht wirklich problematisch, da letztlich jedes Erinnerungsfoto seinen Text, jedes Erlebnisbruchstück seinen Platz in der Zeitreihe und jedes Gedankenspiel eine zugehörige objektive Realität findet. Die „präzisen, »erbarmungslosen«, Techniken" [37], mit denen der Autor Schmidt diese Überführung bewerkstelligt, erfordern aber eine neuartige Einrichtung der Druckschrift. Nur eine veränderte „typographische Anordnung ... auf einer zweidimensionalen Fläche (der Buchseite)"[38], die Verteilung auf eine linke und eine rechte Spalte, repräsentiert noch angemessen das Verhältnis von Welt und Subjekt. Der Einsatz aller typographischen Möglichkeiten der Schreibmaschine erlaubt es, den Anspruch aufrecht zu erhalten, „die möglichst getreue Abbildung innerer Vorgänge unter der Einwirkung einer Außenwelt"[39] könne allein mit den Lettern der Literatur geleistet werden.

In dieser Hinsicht radikalisieren und überbieten Brinkmanns späte Texte Schmidts Programm. Indem eigene Fotografien, Postkarten, Zeitungsfotos in zunehmendem Maße zum Material der Typoskript-Montagen gehören, führen diese jenes Fotoalbum vor Augen, das dem älteren Modell als Metapher eines

---

[36] Schmidt 1995/I, S. 164.

[37] Schmidt 1995/I, S. 167.

[38] Schmidt 1995/I, S. 279; bezeichnend wiederum für Schmidts Programm der Rekonstruktion, daß die beiden Druckspalten sich abwechseln sollen, objektive und subjektive Realität im Raum und in der (Lese)Zeit deutlich getrennt bleiben. Noch 1949 sah Gottfried Benn, auf den Brinkmann sich gleichfalls häufig bezieht, seine Mittel zur Darstellung des „inneren Menschen" durch die (angebliche) drucktechnische Unmöglichkeit, Absätze nebeneinander zu stellen, eingeschränkt; vgl. Benn 1984, S. 247.

[39] Schmidt 1995/II, S. 258.

innerpsychischen Gedächtnisraums diente. Die Metapher läßt sich nicht mehr auf eine lediglich verbale Operation reduzieren, sobald der Bildspender als sprachloses Supplement der Erinnerung, als Wahrnehmungsspeicher auf der Buchseite reproduziert wird[40]. An die Stelle der erinnernden Rekonstruktion in der Erzählung tritt der Versuch, die optischen Eindrücke unmittelbar ins Buch hineinzukopieren. Dennoch bleibt der Versuch auf den Text und die - ständig in Auflösung begriffene - Erzählung angewiesen, solange noch versucht wird, die Sinneseindrücke als Erlebnisse eines Ich mitzuteilen. Im Verlauf dieses Versuchs wird sich herausstellen, daß es für den Schreibenden keinen einheitlichen Ort geben kann, an dem die Diskontinuität sich repräsentieren ließe.

Die Verfahrensweisen der Foto-Text-Kombination können anhand einiger Abschnitte aus *Rom, Blicke* verdeutlicht werden, die zugleich als Beispiel für die Weiterentwicklung Schmidtscher Prosatechniken einstehen. In einem der Briefe an seine Frau Maleen berichtet Brinkmann von einem seiner Streifzüge durch Rom: „Also sanfte weiche und zart-gefilterte Nachmittagshelligkeit, in der ich dort ging, für mich, hellwach, sehr bewußt, (: verdammtnochmal, warum ist das eingerissen, daß verträumt abwesend bedeutet?),(: verträumt hellwach und tagträumerisch, das heißt doch: gesteigertes Bewußtsein, denn nun ist eine andere Qualität des Daseins, des bewußten Zustandes hinzugekommen das verträumte Hellwachsein des Tagtraums !),(:oh nee, ich meine nicht hostorische [sic!] Reminiszenzen, ich meine nicht einen abrufbaren Wissenskatalog, ich meine: Achtung, Aufnahme, Foto, innen!)," - die von Brinkmann in solchen Zusammenhängen stets von neuem begonnene Arbeit der Gegenüberstellung, Bewertung und Abwehr betrifft unabänderlich dieselben Themen: Licht und An-/Abwesenheit, die Vereinbarkeit von Bewußtsein und Traum, von Wahrnehmung und Imagination, die Zurückweisung des Historischen, die Fotografie als Modell auch für die Aufmerksamkeit, die sich auf das Selbst richtet. Der Brief fährt fort: „und weiter durch das zarte Nachmittagslicht in kleinen engen vergammelten Straßen mit erbärmlichen Fiats, mit Gurkendosen, in denen Blumen stehen, an abblätternden Mauern entlang, hellwach-verträumt. (Das kann man sogar bei exakten wissenschaftlichen Arbeiten

---

[40] Bezeichnend etwa, wie Brinkmann die Überlegungen Schmidts zum „Längeren Gedankenspiel" nicht als Programm moderner Prosatechnik liest, sondern darin unmittelbar eigene Erfahrung wiedererkennt; vgl. *Rom, Blicke*, S. 448.

behalten, denn die Exaktheit ist gesteigerte Anwesenheit und keine philologische Einstellung! Verdammt, verdammt, was sind wir verrottet!)".[41]

An dieser Stelle unterbrechen drei Abbildungen den Fortgang des Textes. Zwei reproduzieren eigene Aufnahmen Brinkmanns. Die erste zeigt eine zwischen Mauern ansteigende Steintreppe, die im Text nicht erwähnt wird. Die zweite - eine auf einen Torbogen zulaufende, von parkenden Autos gesäumte und von älteren Häusern begrenzte Straßenflucht - gibt wohl eine der „engen vergammelten Straßen mit erbärmlichen Fiats" wieder, durch die der Briefschreiber gegangen ist. Bei der dritten Abbildung handelt es sich nicht um eine Fotografie, sondern um ein - vermutlich als Postkarte reproduziertes - realistisches Gemälde des 19. Jahrhunderts, das dieselbe Straßenflucht aus einer etwas anderen Perspektive darstellt. Die Bilder gehören zum Text und lassen sich lesen, sind - nach der Formulierung Benjamins - beschriftet. Sie illustrieren einen Bericht, der auch ohne sie auskommen könnte, da er auf die Fotografien, die sich zum Zeitpunkt des Schreibens noch in der Kamera bzw. in der Entwicklung befinden, nicht direkt verweisen kann, der sie aber gleichwohl in der Metapher voraussetzt und vorsieht.

Der Leser des Buches, dessen Identifikation mit dem des Briefes hier wieder einmal gestört wird, entziffert die Effekte einer solchen Nachträglichkeit: ein Foto ohne Bezug zum umgebenden Text, schiere Kontiguität von Wahrnehmungsspur und erzählender Rekonstruktion; ein weiteres Foto, das den Gegenstand der vorhergehenden Beschreibung denotiert[42]; eine Kunstpostkarte, die sich auf dieses Foto bezieht und der Bildzusammenstellung eine zum Text hinzutretende eigene Bedeutung zu verleihen scheint. Im Unterschied zu einigen anderen Bildmontagen in *Rom, Blicke*, die sich als visuelle Metaphern lesen lassen, bleibt die Bedeutung in diesem Fall unbestimmt. Allerdings konnotiert das Nebeneinander der Bilder Rom als Schauplatz von Geschichte, einer Geschichte, die in den Briefen ausschließlich als entwicklungsloser Zustand des Verfalls thematisiert wird. Die Unbestimmtheit der Bedeutungen nistet sich in einem zeitlichen Abstand ein, den der Betrachter nicht mit Sinn füllen kann. Sind die Bilder derselben Ansicht oder sind es Bilder derselben Ansicht? Das Kriterium, das ihren Kontrast regeln könnte, fehlt im begleitenden Text. Die vergleichbare Perspektive von Fotografie und Gemälde, die erst das Wiedererkennen des Motivs ermöglicht, läßt darüber hinaus den Verdacht

[41] *Rom, Blicke*, S. 134.
[42] Vgl. Barthes 1990, S. 21f.

entstehen, auch Aufnahmestandpunkt und Blickwinkel des Subjekts seien schon vorgesehen gewesen.

In Gefahr gerät so die Einheit des Augenblicks als Atom der erzählenden Repräsentation von Erlebnissen. Das fotografierende Subjekt zerlegt die Zeit seiner Wahrnehmung in zwei Momente, wobei der zweite (entwickelte Fotografie) den ersten bestätigen und objektivieren soll. Als dem erzählenden Bericht des Briefes nachträglich hinzugefügt ist diese Bestätigung aber prinzipiell überflüssig und kann ebensogut ausbleiben, die unteilbaren Punkte der Zeit erscheinen so als stets fingierte Überschneidung von Aufnahme, Niederschrift, Lektüre und Relektüre[43].

Das Nebeneinander von fotografischem Bild und Text verdoppelt und trennt beide von sich selbst: Einerseits kann der Text die Metapher nur ein weiteres Mal aufgreifen, Wahrnehmungen und Erinnerungen als fotografisch konstituiert behaupten, andererseits ist das Vergleichsobjekt im Text vorhanden, wird nicht nur bedeutet, sondern vorgezeigt. So dokumentiert das Foto nicht nur, wie im touristischen Gebrauch, das Da(gewesen)sein des Schreibers und Knipsers, sondern gerät unter der Hand auch zum Beleg für die fotografische Struktur von Wahrnehmung, Blick und Erfahrung. Damit soll, wie der Text weiter zu verstehen gibt, zugleich das Sehen als Akt der Individualität bezeugt werden: „Liebe Maleen langweilst Du Dich bei diesem Brief, den ich für Dich schreibe? Oder gehst Du mit mir beim Lesen durch die einzelnen Momente? Ich zeige Dir das, was ich sehe und wie ich, irgendeiner, eben ich, das sehe. Und jetzt, in Rom, das ebenso imaginär ist wie jede Stadt, denn man sieht einzeln.“[44]

Zwischen die Wahrnehmung und ihre sprachliche Mitteilung plazierte das Gedächtnismodell der Erzählung einen psychischen Innenraum, der sinnliche Erfahrung auch dann noch der Allgemeinheit von Zeichen subsumieren konnte, als die Fotografie die Synthesen der Einbildungskraft medial und metaphorisch zersetzt hatte. In der von der Fotografie durchsetzten Narration vertritt

---

[43] Wenn I. Schneider zu einer solchen Poetik des Augenblicks bemerkt, Brinkmann zeige „den Zerfallsprozeß von Ereignissen in Momentaufnahmen, die nur noch als Zitat wahrnehmbar werden“, bei ihm habe „der Augenblick in der Realität keine synthetisierende Kraft mehr“, so trifft dies sicherlich die Vorgehensweise des Autors. Die Bewegung des Textes geht aber darüber noch hinaus, bearbeitet auch die allzu einfache Opposition von 'Schrift' und 'Leben' (vgl. Schneider 1984, S. 447f u. 451). Deutliche Parallelen ergeben sich zu den Erzähltechniken des nouveau roman, etwa der von J. Mecke konstatierten „Depräsentation der Erzählinstanzen“; vgl. Mecke 1990, S. 173.

[44] Dieses und die folgenden Zitate aus *Rom, Blicke*, S. 134f.

Brinkmann den Anspruch, den beim Übergang zur Intersubjektivität eintretenden Verlust umgehen und die Wahrnehmungszeichen ohne jede Verinnerlichung präsentieren zu können[45]. Der in die Akte des Subjekts eingelassene Apparat eröffnet die Möglichkeit, nicht mehr nur beschreiben, sondern auch zeigen zu können. Wo befindet sich aber der Akt des Zeigens? Im Text, in der Fotografie? Schirmt letztere vielleicht, indem sie nachträglich und zusätzlich gezeigt wird, den Blick ab, der in ihr gegenwärtig sein soll?

Einige Absätze weiter stellt sich der Briefschreiber die Frage nach dem Blick des anderen, der durch seine Abweichung auf ein Drittes verweist: „Was würdest Du jetzt sehen?(Anderes! - Ja. Was anderes?)/:Jeder macht Cut-Ups mit seinen Augen, die durch Gedanken und Wertmuster in der Abfolge bestimmt sind. (Das Dritte ist der Gedanke, der die Wahrnehmung steuert, worauf sie fällt.)" Die Wahrnehmungsakte verfahren, da ihnen Bedeutungen vorausgehen, bereits gemäß einer ästhetischen Technik, die der Schriftsteller zur Störung der Steuerungsmechanismen nutzen kann. Eine Störung, die zumeist in Form der Unterbrechung auftritt: „Kam also. (Komm=Come?=Kamm?/:kommen?!)/ Sperma?/Angst?/Vor Sperma?!/ :Klebrigkeit?: come?/Ich klebe wohl an der Gegenwart!Und sie wechselt so oft in ihren Erscheinungsweisen, und gar nicht so häufig./Come?:Kamm?/(Angst?:Daß da was her-aus-kommt?Kam?)/:kam also.
Zu einer kleinen Brücke: (Foto/:und das gelegentliche Fotografieren macht wach und aufmerksam), Ponte Sisto - wenig befahren und schmal." Folgt das (oder ein) Foto der Brücke.

Die Unterbrechung betrifft verschiedene Ebenen des textuellen Verlaufs: Unterbrechung der alltäglich-unbemerkten Wahrnehmungsautomatismen durch den Akt des Fotografierens, Abbildung dieser Unterbrechung im Text als Unterbrechung des Leseflusses durch eine Fotografie, Unterbrechung der Erzählung durch die vom Wort- und Buchstabenmaterial ausgelösten Assoziationsreihen. Auf der ersten Ebene fungiert der fotografische Apparat als Hilfsmittel authentischer Wahrnehmung, auf der zweiten erscheint das materialisierte Bild als deren Spur in der Spur des Textes, auf der dritten führt die Wahrnehmung der eben geschriebenen Zeichen zu einem Selbstbezug, der einzig noch den Assoziationsfluß in der Gegenwart des Schreibakts als authentisch zuläßt und bei keinem Objekt mehr

[45] Vgl. zum Verhältnis von fotografischer Spur und Einbildungskraft in *Rom, Blicke* auch Busch 1989, S. 345f.

ankommt. Brinkmanns Beharren auf Authentizität arbeitet, wie es der Titel eines posthum veröffentlichten Bandes nahelegt, mit *Schnitten*. Schnitt der Referenz, Schnitt der Bedeutung, Schnitt der Kommunikation - Fotografie, Erzählung, Text. Die Momente der Repräsentation teilen sich in die Gegenwärtigkeit des Zeigens und die Verspätung des Blicks gegenüber den symbolischen Steuerungen. „In der Fotografie ereignet sich eine unlogische Verquickung zwischen dem *Hier* und dem *Früher*"[46] oder auch die „nachträgliche Hervorbringung des vergangenen Augen-Blicks"[47]. Der Blick auf die Buchstaben, der diese Nachträglichkeit in der Schreibgegenwart überholen will und dazu die Bilder vorübergehend ausblenden muß, begegnet seinerseits der Frage, ob etwas geschah (das zu erinnern wäre), gerade geschieht oder als Ereignis (das zu fürchten wäre) noch bevorsteht[48].

Angesichts dieser Frage steht der Tagebuch- und Briefschreiber von *Rom, Blicke* vor einer dreifachen Schwierigkeit: wie kann ich wahrnehmen, was damals der Aufmerksamkeit entgangen ist, wie benennen, was sich im Augenblick der Benennung entzieht, wie verhindern, daß sich dieser Entzug wiederholt. Diesen Schwierigkeiten, die sich analog zu und aus den an die Foto-Text-Kombinationen gerichteten Ansprüchen ergeben, begegnet die Fotografie nun als Metapher, die die Schwächen der Wahrnehmung supplementiert: „(: meine Aufnahmefähigkeit ist sehr verlangsamt, und erst hinterher erlange ich Einblicke, wenn ich sie zurückspule und mir das Gesamtbild in Details zerlege)"[49]. Gedächtnisfilm und zugleich Voraussetzung des Blicks, der über die Buchstaben hinweggeht und nicht zufällig auf die stumme Kreatur fällt: „Foto:Ich blicke vom Tisch, von der Schreibmaschine durch die geöffnete Tür in die Schwärze und da hockt blaß weiß und schwarz ein Tierleben"[50] - eine der Katzen aus dem Park der Villa Massimo, in der Brinkmann sich als Stipendiat aufhielt. Der niedergeschriebene Foto-Blick unterbricht hier nicht, wie eben der Akt des Fotografierens, den Erkundungsgang durch die Stadt, sondern - ohne dies je zeigen zu können - den Schreibvorgang und die Koppelung, die er zwischen Hand, Auge und Apparatur einrichtet.

---

[46] Barthes 1990, S. 39.
[47] Wetzel 1990, S. 279.
[48] Tatsächlich läßt sich das Ereignis, das sich zu einer anderen Zeit abspielt, nicht belegen: „Nachts durcheinandergehende Trieb-Vorstellungen, vom Sperma-Herausspritzen, Ejakulation, aber das war morgens, als ich mich wirr erinnerte, nicht erkennbar an irgendwelchen Flecken, im Bett, auf dem Laken, oder verklebtem Schamhaar (was hatte ich geträumt? Es hing mit Fotos zusammen.)" (*Rom, Blicke*, S. 258).
[49] *Rom, Blicke*, S. 270.
[50] *Rom, Blicke*, S. 93.

Und schließlich muß, damit nichts sich entzieht, alles registriert werden. Brinkmann fotografiert nicht nur, er sammelt die Indizien seiner Anwesenheit (Fahrkarten, Restaurantrechnungen etc.) und was ihm auf seinen Wahrnehmungsgängen begegnet, notiert er als „Bild" in ein mitgeführtes Notizbuch oder auf Zettel: „(Es sind wohl eher Notizen, die ich Dir schicke, Maleen.)/(Skizzen? Fotos! Schnapp-Schüsse! Keine Schüsse, nein.)"[51]. Die solchermaßen ausgebaute fotografisch-filmische Metapher fordert vom wahrnehmenden Subjekt Leistungen, die sonst nur der Apparat erbringen konnte: dauerhafte Speicherung und Wiederholbarkeit, Zeichenproduktion jenseits der Sprache, ständige Aufnahmebereitschaft.

Die Logik der Trugbilder

Doch gerade die von den Apparaten massenhaft hervorgebrachten Bilder täuschen, „jede Fotografie lügt, macht alles schön"[52]. Und später wird, in demselben langen Brief aus Olevano, dieses Urteil noch einmal drastischer formuliert: „Das ist wie mit Fotografien: selbst ein stinkender, rostender Schrotthaufen, selbst die schäbigste, verpißte Holzwand wirkt auf ihnen schön und ästhetisch"[53]. Die Eigenschaft der täuschenden Verstellung teilen solche Bilder mit einer Sprache, in der Wörter immer nur andere Wörter hervorrufen, statt die Dinge selbst zu erreichen.

Indem sie verhindern, daß die gesellschaftlich zugerichtete Realität in ihrer Wahrheit als Verfall und Häßlichkeit anschaulich wird, verfahren Wörter und Bilder gleichermaßen metaphorisch, sind Symptome einer „Schrott-Zivilisation, die gaukelnde Bilder produziert"[54]. Ganz im Sinne einer Metaphysik der Unmittelbarkeit wird die Metapher als Verkleidung denunziert. Aus diesem Grund zielen die vom Autor aufgenommenen Fotos in ihrer „Gleichgültigkeit gegenüber den selbstverständlichsten Grundsätzen der Photoästhetik"[55] auf das genaue Gegenteil des schönen Scheins. Wenn Brinkmann, wie E. Koppen in seiner Analyse dieses „achtlosen Fotografierens" schreibt, „den flüchtigen Augenblick in seiner Unvollkommenheit" abbilden will[56], dann fungieren die tatsächlich wiedergegebenen

---

[51] *Rom, Blicke*, S. 374; zur Praxis des Notierens von 'Bildern' vgl. *Rom, Blicke*, S. 400.
[52] *Rom, Blicke*, S. 358.
[53] *Rom, Blicke*, S. 399.
[54] *Rom, Blicke*, S. 331.
[55] Koppen 1987, S. 235; dort auch weitere Angaben zur fotografischen Technik in *Rom, Blicke*.
[56] Koppen 1987, S. 235.

banalen Stadtansichten, heruntergekommenen Häuserfronten oder verwilderten Grundstücke als Pendant zur mangelnden Schönheit der Fotografien. Und wenn Brinkmann den Sucher seiner „Instamatic-Kamera einfachster Ausführung"[57] auf Plakatreklamen oder auf die Zeitschriftenauslage eines Kiosks richtet, dann soll die fotografische Geste die Entlarvung der „gaukelnden Bilder" übernehmen, die in ihrer Schäbigkeit bloßgestellt werden.

Durch das Auftreten einer neuen Differenz hat sich der Stellenwert der Fotografie innerhalb des metaphernkritischen Programms verändert. Im Schreibprogramm der 60er Jahre ging die Verarbeitung trivialmythischen Bildmaterials mit einer euphorischen Bewertung massenmedialer Technologien einher, deren Verbreitung die Entgegensetzung von Privatsphäre und Öffentlichkeit ebenso wie die von Populär- und Hochkultur verabschieden sollte. Am konsequentesten wurde dieses Programm, das die alten Dichotomien Körper/Bewußtsein, Sein/Schein, Absenz/Präsenz dank der „Verwendung technischer Apparate"[58] für überholt und frei verfügbar erklärte, von Brinkmann in dem Essay *Der Film in Worten* vertreten. In ihm wird die Kritik an der Sprache als Form, die blind noch an Bewußtseinsinhalten festhält, deren Bezugspunkte längst verschwunden sind, ergänzt durch die Naherwartung einer durch die Bildmedien vermittelten Erlösung zur physischen Präsenz: „Gemeint ist, daß Sprachformen (eingefangen und festgelegt in Gattungsklassifikationen) im Grunde Verhaltensformen bedeuten, deren Aktionsmoment durch das bestehende Bewußtsein von den einzelnen Gattungen nicht mehr gesehen werden konnte, bis eine Bilderhäufung (Photographie, illustrierte Zeitungen, Film, zuletzt Fernsehen) einsetzte, in der das Empfinden physischer Anwesenheit allgemein und zwangsläufig zunächst höchst unspezifisch neu bewußt und erweitert erfaßt wurde ..."[59].

Demgegenüber restituieren die Prosatexte der 70er Jahre den Anspruch auf die unvermittelte Erfahrung einer wahren Wirklichkeit, die sich auch der fotografischen Abbildung entzieht und setzen zugleich die Dichotomien in aller Schärfe als gesellschaftlich unüberwindbar wieder ein. Entsprechend wird nun die eigene Fotopraxis als Zeugnis[60] wirklicher Erfahrung (auch wenn es bei der Erfahrung

---

[57] Koppen 1987, S. 234.
[58] *Film in Worten*, S. 225.
[59] *Film in Worten*, S. 243.
[60] Das Bild als Zeugnis verweist erneut auf die verdeckt religiöse Funktion der fotografischen Bilderzeugung; vgl. Barthes 1985, S. 87 u. S. 96ff.

von Negativität bleibt) vom manipulativen Schein der öffentlich angebotenen Bilder unterschieden. Aus der Unterscheidung von Trugbild und wahrem Bild entsteht jedoch auf der Ebene des Textes eine weit subtilere Konkurrenz des Zeigens. Wenn die Produktion gesellschaftlich-medialen Scheins die gesamte Wahrnehmungswelt erfaßt hat, dann wird die ostentative Geste des Schriftstellers, der auch das noch zeigen will, dieses Zeigen zwangsläufig als Verbergen verdoppeln müssen. Der Obszönität des öffentlichen Blicks ein privates Geheimnis entgegenzusetzen, würde dessen Kalkül lediglich vervollständigen. Die völlige autobiographische Vertextung lockt den Leser gerade damit, daß es in der Rückhaltlosigkeit des „ich lege alles offen" nichts mehr zu sehen gibt[61]. An diesem Punkt trennt der Leser, der den Text in Fortsetzung der Avantgardepoetiken des 20. Jahrhunderts als wahre ästhetische Fiktion liest, diesen notwendig von den Intentionen des Autors, der im Wechsel von Sichtbarem und Unsichtbarem zweifellos um den Einsatz einer unvermittelten Präsenz spielt.

Renate Lachmann hat die Konzeptgeschichte des Bildes als Simulacrum nachgezeichnet und bis zu neueren Auffassungen des fotografischen Trugbilds weitergeführt[62]. Mit der Vielfalt technischer Bildmedien und der gleichzeitigen Umformulierung des diagrammatischen Zeichenmodells seit den 60er Jahren muß auch die scheinbare Selbstverständlichkeit, daß das fotografische Zeichen auf Reales referiert, neu überdacht werden. Das Denken der Simulation befindet sich in einer Position, die sich der orthodoxen Entscheidung zwischen Bildersturz und Bildverehrung entzieht; es spitzt die Zweideutigkeiten der Abbildfunktion paradoxal zu und kann so die Trias der Repräsentation (Referens/Repräsentation/Täuschung) durch Mechanismen der Generierung ablösen.

Solche Veränderungen stellen die Voraussetzung auch für Brinkmanns ästhetische Konzeption dar. Auch er operiert mit der Verschränkung ikonodulischer und ikonoklastischer Motive und treibt auf diese Weise die Paradoxien der Repräsentation und des Zeichens an ihre Grenze - niemals verzichtet er jedoch völlig auf

[61] In dieser Hinsicht erschreibt sich Brinkmann jene Unerkennbarkeit, die M. Schneider als entscheidendes Merkmal der Autobiographie im 20. Jahrhundert herausgestellt hat. Auch Brinkmann sieht sich gezwungen, gegen die gesellschaftlich herrschenden Codes die unablässig vergebliche Schreibbewegung zu setzen, die allerdings in ihrem Bemühen um ein absolutes Objekt jede Anerkenntnis der Sprachordnung verweigert; vgl. Schneider 1986, S. 44f u. S. 56f.

[62] Lachmann 1990, S. 27ff; zur Bildlichkeit und zum Diagrammatismus vgl. auch Haverkamp/Lachmann 1991, S. 17ff.

das Ideal einer letzten Referenz, eines absolut Wirklichen. Was in der Pop- und Postmoderne-Phase, zur Zeit von *Silverscreen* und *Acid*, in eher abgeschwächten Formulierungen wie „Empfinden physischer Anwesenheit“ an subkulturell-zivilisationskritische Rhetoriken anknüpft, das wandelt sich kurze Zeit später mit der Emphase auf Begriffen wie ‘Leben’ oder ‘Körper’ in eine - durch Nietzsche- und Benn-Lektüre vermittelte - rabiate Lebensphilosophie-Reprise: „Wörtern sind wir aufgesessen statt Leben, Begriffen statt Lebendigkeit, sollte es wundern, wenn wir erstickt werden von Wörtern und Begriffen?“[63]; und: „Da begriff ich, wie Eitelkeit, Mode, Aufmachung die Körper erstickte und taub machte. Aber Leben? Wie? Was daran mögen, wenn man überall die Steuerung sah, den Hundertsten, Tausendsten Aufguß einer Form?“[64] Stets ist es die sprachliche Form, die Präsenz unmöglich macht und es ist der Manipulationszusammenhang von Bild und Sprache, der durchbrochen werden soll.

Deutlich (und aus ähnlichen Motiven) ist Brinkmann in seinen Pop-Essays noch an dem interessiert, was Roland Barthes „Photographie als Magie“ genannt hat. Als solche weist sie die sprachliche Kommunikation zurück (sofern diese auf einem Code beruht) und damit den Zeugen (den die Sprache immer heraufbeschwört), um selbst für „etwas Wirkliches, das man nicht mehr berühren kann“ zu bürgen[65]. Folgt man R. Lachmanns Auffassung und nimmt Barthes als Vertreter einer ikonodulischen Einstellung zum fotografischen Bild[66], dann kann Brinkmanns Position innerhalb einer Rhetorik des Simulakrums deutlicher konturiert werden. „Jegliche Photographie ist eine Beglaubigung von Präsenz“, so lautet in *Die helle Kammer* eine der Entsprechungen zu den poetologischen Aussagen Brinkmanns aus *Der Film in Worten*. Bei näherer Betrachtung erweisen sich die Positionen jedoch eher als komplementär, denn als analog. Wenn der Semiotiker im weiteren das fotografische Objekt als „weder Bild noch Wirklichkeit, ein wahrhaft neues Wesen: etwas Wirkliches, das man nicht mehr berühren kann“[67] charakterisiert, dann stellt Brinkmann dieser Neutralisierung der überlieferten Disjunktionen deren Tilgung gegenüber: sowohl Bild als auch Wirklichkeit, soll das Foto gerade der Berührung den Weg bahnen: „die Oberfläche eines Bildes wie die Glätte einer Haut, über die

---

[63] *Rom, Blicke*, S. 139.
[64] *Rom, Blicke*, S. 147.
[65] Barthes 1985, S. 87 u. S. 96ff.
[66] Vgl. Lachmann 1990, S. 32.
[67] Barthes 1985, S. 97.

Fingerspitzen zärtlich hinweg tasten"[68]. Auch das Bewußtsein, unter den Druck medialer Neuerungen und der „Reklame" geraten, „muß sich in Bildern ausdehnen"[69] um jene attraktive Oberfläche zu bilden, die ein Genießen gegenwärtig sein läßt; es muß Körper werden, denn „es ist tatsächlich nicht einzusehen, warum nicht ein Gedanke die Attraktivität von Titten einer 19jährigen haben soll, an die man gerne faßt"[70]. In der Welt der Bilderwirklichkeit muß nichts mehr repräsentiert werden und der Glaube, der die (mediale) Kluft zwischen den Sinnesorganen und damit die von Vergangenheit und Gegenwart überbrücken mußte, ist überflüssig geworden.

Es ist diese programmatisch eingeforderte Tilgung der Disjunktionen, die Brinkmann dazu führt, den Leser vor die unmögliche Entscheidung zwischen Bedeutung und übertragener Bedeutung, zwischen Bild und Abgebildetem, zwischen Zitat und Aussage, zwischen Erinnerung, Wahrnehmung und Imagination zu stellen. Eine unmögliche Entscheidung, die gleichwohl unvermeidbar ist, muß zur Paradoxie führen[71]. Angesichts dieser Schwierigkeit verfolgen Brinkmanns Essays eine Strategie der Entzerrung von Paradoxie durch Verzeitlichung. Möglich wird dies durch die in den 60er Jahren an das Erstarken subkultureller Bewegungen geknüpften Hoffnungen auf gesellschaftliche Veränderung. Im Avantgardeanspruch wird gerade die grundlegende semantische Achse Tradition/Neuerung aufrechterhalten: zwar wird als Neuerung die Abschaffung von Tradierbarkeit überhaupt angestrebt, dies aber zugleich als Tendenz der gesellschaftlich-technischen Entwicklung unterstellt. Als komplexes Drittes[72] zwischen Individualität und Repräsentation schien das Bildmedium Fotografie in der kulturrevolutionären Rede der 60er Jahre für die Versöhnung der großen, gesellschaftlich verfügten Trennungen einstehen zu können, für deren Verflüchtigung angesichts der Evidenz, nichts als falsches Bewußtsein, falscher Sprachgebrauch gewesen zu sein. In der rückblickenden Verwerfung solcher Programmatik totalisiert sich

---

[68] *Film in Worten*, S. 232f.

[69] *Film in Worten*, S. 225.

[70] *Film in Worten*, S. 227.

[71] Dies gilt vor allem für Gedichte, die direkt oder indirekt die Bildmedien Film und Fotografie thematisieren; vgl. etwa *Photographie* (*Standphotos*, S. 52), *Flimmrig* (ebd., S. 158), *Meditation über Pornos* (ebd., S. 162), *Für Paramounts Vollendung* (ebd., S. 232), *Künstliches Licht* (ebd., S. 283), *Photos machen* (ebd., S. 291), *Cinemascope* (ebd., S. 295).

[72] Zum komplexen Term als Möglichkeit, den Merkmals-Binarismus zu überbrücken vgl. Greimas 1971, S. 18f und die spätere Umformulierung zum „semiotischen Quadrat": Greimas 1970, S. 135ff.

Brinkmanns Sprachkritik und die radikale Gegenposition zur Ordnung differentieller Artikulation setzt sich gegen alle ikonische Vermittlung durch.

Brinkmanns Einstellung zur Welt der Bilder trägt nach 1970 ikonoklastische Züge. Dabei werden jedoch die wesentlichen Strukturen des älteren poetologischen Modells bewahrt, insbesondere wird am Anspruch auf Anwesenheit des Blicks und sprachlose Kommunion der Körper festgehalten. Um diesen Anspruch zu verwirklichen genügt es aber nicht länger, erstarrte Form in Spontaneität zu überführen, denn nun geht es ums Ganze, um die Zurückweisung jeglicher sprachvermittelter Logik von Widerspruch und Identität. „Dieses Entweder-Oder, eine alte Schwarz-weiße Show, die auf Aristoteles zurückgeht, A ist Nicht-A, verkrüppelt"[73] heißt es in dem späten Essay *Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans*, und gleichlautende Aussagen finden sich in den *Erkundungen* und in *Schnitte*. Unter dieser Voraussetzung erscheint Geschichte jetzt als das Immergleiche des falschen Scheins symbolischer Differenzen, die das Reale in ein und derselben Bewegung verstümmeln und verbergen. Das Jenseits des Scheins, jenseits der gesellschaftlichen und sprachlichen Ordnungen, ist also seinerseits verdoppelt: es ist häßliche, verkrüppelte und zerstörte Natur als wahre Wirklichkeit der kulturellen Trugbilder und es ist das aller Artikulation entzogene Eine, das als Grund auftaucht, wenn die Schrift der Kultur gelöscht wird[74].

Semiologisch gesehen handelt es sich um eine Wiederanwendung der Opposition Schein/Sein auf die Opposition Schein/Sein, die endgültig Paradoxien hervorbringt[75]. Die gängige Unterscheidung von Bild und Wirklichkeit wird selbst als Strategie der Verschleierung hingestellt, gilt als trügerischer Schein. Der gesuchte Gegenterm zur Unterscheidungslogik kann ja nur in Differenz zur Differenz von Identität und Differenz gefaßt werden, d.h. zugleich als Wahrheit des Scheins von Sein und Schein und als utopische Differenzlosigkeit. Innerhalb des fotografischen Modells von Schwarz-Weiß, Oberfläche-Tiefe oder Realität-Fiktion führt diese

---

[73] *Film in Worten*, S. 278.

[74] Diesem Imperativ der Löschung unterstehen die verbalen Erinnerungsfotos, die in den *Erkundungen* aus Kindheit und Jugend des Schreibenden heraufbeschworen werden; dabei sollen dann auch die Mächte erkennbar werden, die für die Prägungen des Subjekts verantwortlich sind: „ansehen:bis ich die Engramme weghabe und das Muster sehe, das mich erledigen wollte!"; *Erkundungen*, S. 246.

[75] Die Ausführungen zum Paradox der Wiederanwendung bedienen sich einer unterscheidungslogischen Begrifflichkeit, wie sie vor allem Niklas Luhmann für die semantische Analyse fruchtbar gemacht hat; vgl. Luhmann 1984, S. 58f und Esposito 1991.

paradoxale Selbstbezüglichkeit dazu, daß das Kontrastpaar zunächst verdoppelt wird, worauf dann einer der so verdoppelten Terme wahrhaft die Aufhebung der Gegensätze leisten soll. So kommt es etwa in *Rom, Blicke* zur Forderung einer „radikalen Oberfläche": „Ich meine, daß es mit etwas tiefem Unausgewogenem zusammenhängt - mit einer weit in einen hineinreichenden Erfahrung - die sich einem oft selbst entzieht - und nun trifft man auf etwas Oberflächliches, Leichteres, Freundlicheres - und da kommen die Unterschiede heraus, die Entfernung. Diese Oberflächliche Haltung möchte einen verführen. Und sie tut es ja auch. Sie zaubert eine Leichtigkeit vor, die aber ganz imaginär bleibt. sie ist Täuschung. (...) Und nun dazu eine Überlegung:denn alles, was ich an dieser eigene Empfindung als tief bezeichne, ist im Grunde und in Wahrheit eine so radikale Erfahrung und ein Leben in einer so radikalen Oberfläche, auf die es nämlich ankommt, während die anderen doch in trüben Tiefen sumpfen."[76] Ähnlich die Vorgehensweise, die der Marter des Körpers durch die „Schwarze und Weiße Bilder Schau"[77] entweder einen „Blick, der weit fortgeht: eingetaucht in den luftigen schwarzen Raum"[78] oder den „alten Traum", in das „Weiße, Unbeschriebene" einzutreten[79], gegenüberstellt. Deutlich zeichnet sich hier die Konsequenz ab, daß die der Differenz zugrundeliegende und von ihr verdeckte Einheit gleichgültig welcher Seite der Opposition zugeordnet werden kann; ob nun 'das Weiße' oder 'das Schwarze' herausgehoben werden, in jedem Fall soll die Bezeichnung den entgegengesetzten Wert ausschließen, was allerdings unmöglich bleibt und eine eindeutige Bestimmung gerade verhindert[80].

Eine Schraubendrehung weiter ist es - wie in *Eine Komposition* - die das Schriftmedium kennzeichnende Asymmetrie von (schwarzer) Figur und (weißem) Grund, die nun im Umkehrschluß von der Sichtbarkeit der Buchstaben auf die Welt der Erscheinungen die ewig wiederkehrenden Übergänge vom einen zum anderen Pol des Binarismus beenden soll. Aus dieser Asymmetrie soll der unmarkierte Raum gewonnen werden, der sich von allen signifikativen Differenzen ablösen läßt und im Versteckspiel mit dem Leser oder dem Beobachter als phantasmatische Prämie

[76] *Rom, Blicke*, S. 207; diese Stelle verweist - sozusagen im Negativ - erneut auf Nietzsche und dessen *Vorrede* zu *Die fröhliche Wissenschaft*; vgl. zu diesem Thema auch Bohrer 1981, S. 133f.
[77] *Schnitte*, S. 105.
[78] *Rom, Blicke*, S. 407.
[79] *Rom, Blicke*, S. 354; auf die Bedeutung der 'weißen Leere' in diesem Zusammenhang hat bereits Witte 1981 aufmerksam gemacht.
[80] Vgl. Esposito 1991, S. 47 u. Luhmann 1987, S. 30.

fungiert: leeres und volles, heimliches und sichtbares Objekt. Aber da auch dieses Ideal sich nur über Differenzen bezeichnen läßt[81], kann sich die paradoxal-selbstbezügliche Struktur möglicherweise als lyrischer Text vor den Augen des Lesers stabilisieren, nicht aber in der poetologischen oder autobiographischen Reflexion konsistent entfalten - immer wird die Auszeichnung eines Wertes auch zur Auszeichnung des Gegenwertes führen. Gleichzeitig entsteht die Gefahr, referierende und referierte Ebene nicht mehr trennen zu können, so daß sie nur noch durch unterschiedliche und semantisch nicht weiter zu füllende Wertzuschreibung voneinander abgesetzt werden.

Die aus dieser Situation entstehenden Unentscheidbarkeiten schlagen sich in den an die Ehefrau und zwei Freunde gerichteten Briefen von *Rom, Blicke* als Mißverstehen, Widersprüchlichkeit und autoritärer Gestus nieder. Allein der Liebesanspruch scheint gewährleisten zu können, daß die so belastete Kommunikation nicht vollständig abbricht - ein Abbruch, der gegen Ende von *Rom, Blicke* beinahe zustandekommt. Allein die brieflich geübte Liebe macht vorübergehend Mitteilung (und also Fortsetzung) eigentlich unteilbarer Erfahrung möglich. Das Übermittlungs- und Archivierungssystem, dessen Ergebnis *Rom, Blicke* darstellt, läuft stets Gefahr, sich in seinen Paradoxien zu verlieren und muß deshalb immer wieder gesichert, rückgekoppelt und synchronisiert werden. Brinkmanns Sorge um die Funktionen des Kanals gilt den Voraussetzungen dafür, daß auch die selbstwidersprüchliche Anweisung noch übermittelt werden kann: „Mach's gut. Sei guter Dinge (ein wirklich guter Wunsch an jemanden) mach Deine Sachen wirklich und genau gegen alles und gegen jeden, mißtraue diesem Brief, mißtraue Dir selber was Deine Motive anbelangt, schau sie Dir mal an, diese Motive, und sortiere sie Dir mal aus - trenne Dich mal vom Trend der Zeit - so, und jetzt koche ich mir den Topf auf. Danach geh ich zur Post.“[82]

---

[81] Zum Wiederauftauchen des 'abgedunkelten' Wertes und zur daraus resultierenden Unentscheidbarkeit vgl. Esposito 1991, S. 46f.

[82] *Rom, Blicke*, S. 329; zur Sorge Brinkmanns um die postalischen Verhältnisse vgl. etwa auch *Rom, Blicke*, S. 82, S. 318f, S. 352.

2. Schnittechniken

Bilderwelt und Inschrift

Schon in einigen der Gedichte, die Anregungen der amerikanischen Subkultur-Avantgarde der 60er Jahre aufgreifen, dienen fotografische Bilder oder Bildträger als Hintergrund und Träger von Druckschrift. Der Band *Godzilla* präsentiert 1968 die Gedichttexte als Aufdruck auf farbigen Plakatabbildungen, die ein Jahr später erschienene Sammlung *Standphotos* ist auf transparente PVC-Folie gedruckt[83]. Es läge nahe, Schrifttext und Fotografie in ihrer schwarz-weißen Sichtbarkeit unmittelbar gleichzusetzen; tatsächlich wird diese Gleichsetzung ernsthaft erst in den 70er Jahren vollzogen, als Brinkmann zunehmend Theoreme einer rigorosen Sprachkritik übernimmt. Solange die technische Bilderwelt noch als Utopie gegen den gesellschaftlich verfestigten Sprachgebrauch gehalten werden soll, werden die Züge, die Bild- und Schriftmedium als materiale Anordnungen voneinander unterscheiden, für deren ironische Konfrontation ausgenutzt. Gegen die Unmöglichkeit, der weißen Seite, dem unartikuliertem Grund der Schrift, anders als *Zwischen den Zeilen* zu begegnen, setzt *Cinemascope* die weiße Filmleinwand als anschaulich Absolutes hinter den Bildern[84]. Das auf der Suche nach der Wahrheit der Bilder scheinbar unvermeidliche Ende der Schaulust erweist sich erneut als Bestandteil des kinematografischen Arrangements. Im Kontext der Pop-Poetologie zielen solche Strategien auf die witzige Entblößung und technische Überbietung überlieferter metaphysischer Schemata[85].

Was bleibt übrig, wenn selbst solche Differenzen keinen Unterschied mehr machen? „Einmal sah ich eine Reklame für elektrische Schreibmaschinen in einem Schaufenster worin Büromöbel ausgestellt waren. Ein Comicbildchen zeigte, wie jemand Zeichen in eine Steinplatte schlug, und eine Fotografie zeigte eine Schreibmaschine. Ich war verblüfft. Wo ist der Unterschied, fragte ich mich. Sie wollten mir doch damit einen Unterschied klar machen."[86] Der Unterschied, nach dem hier in der *Vorbemerkung* zu *Westwärts 1&2* gefragt wird, betrifft nicht allein die

83 Vgl. in den genannten Bänden etwa die Gedichte *Celluloid 1967/68* (*Standphotos*, S. 169) und *Cinemascope* (*Standphotos*, S. 295).

84 Vgl. *Zwischen den Zeilen* (*Standphotos*, S. 60) und *Cinemascope* (*Standphotos*, S. 295).

85 Mit anderen Worten: es handelt sich um das „sinnliche Scheinen der Idee" oder das „real angeschaute Absolute" unter den Voraussetzungen eines technischen Mediums.

86 *Westwärts 1&2*, S. 5.

diachrone Abfolge der Schreibtechniken. Die Frage gilt vordringlich den synchronen Differenzen zwischen Hieroglyphe und Schreibmaschinenletter, Bild- und Schriftzeichen, Comiczeichnung, Typo- und Fotografie. Indem Brinkmann das Material seiner experimentellen Buch- und Textgestaltung der illustrierten Presse oder der Plakatwerbung entnimmt, zieht er die Konsequenzen daraus, daß sich die Kontexte, in denen Geschriebenes vor Augen kommt, ebenso geändert haben wie die Verfahren der Vervielfältigung. Neue Reproduktionstechniken wie Fotokopie und Fotosatz[87] liefern nicht nur die materiellen Voraussetzungen für die Herstellung von Büchern wie *Godzilla*, *Rom, Blicke* oder *Schnitte*[88], sie verwischen zugleich die Grenze zwischen Druckschrift und Fotografie: in der fotomechanischen Verdoppelung der Schrift wird die sie konstituierende Differenz Schriftzeichen/Zeichenträger als fotochemischer Licht/Dunkel-Kontrast behandelt. Dies wirkt sich zwar in erster Linie auf die Vervielfältigung bereits vorliegender Fotografien und Typoskripte aus, schlägt aber innerhalb einer Textpraxis, in die solche Techniken nicht erst anläßlich der Publikation durch einen Verlag eingreifen, auch auf die Wiedergabe als Bild und die Darstellung im Text durch. Nach 1970 gilt Brinkmann der Schwarz/Weiß-Gegensatz gleichermaßen als Kennzeichen von Bildkontrast, Lichtwechsel, Schriftauftrag und Sprachlogik, steht also synekdochisch für jede Spezies binärer Unterteilung, sei es in der Fotografie, der visuellen Wahrnehmung, beim Lesen oder Sprechen. Es ist nun nicht länger erfolgversprechend, von den medialen Sinnlichkeiten die Befreiung aus jener Begriffs- und Identitätslogik zu erhoffen, in deren zweiwertigem Paradigma Präsenz und Identität nicht ohne Negation und Alterität zu haben sind.

„(Schwarze und Weiße Guckkasten Schauf auf den Buchseiten Wer hat Das Geschrieben Ich Bin Nicht Da)“[89] - so liest sich das durch das Zusammenwirken von Sprache und Vorstellung, Schrift und Bild bedingte Verschwinden des Ich in den Tagebuchnotizen der *Erkundungen* und einige Seiten weiter findet sich die engste Zusammenstellung von Folgerungslogik, Zweiwertigkeit, Sprache und Medium

[87] Sehr aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang das gemeinsam mit Ralf-Rainer Rygulla verfaßte Gedicht *Frank Xerox' »wüster Traum«* (in: Merkur 24, 1970, H. 268, S. 747); in für die Poplyrik typischer Weise wird darin die technische Perfektion der Fotokopie gegen die differentielle Struktur von Begriffswiederholung und Zitat ausgespielt.

[88] „jede Seite Repro“ - so lautet die von der Herausgeberin Maleen Brinkmann mitgeteilte Anweisung des Autors für die Veröffentlichung des Collagen-Bandes *Schnitte*; vgl. *Schnitte*, S. 158.

[89] *Erkundungen*, S. 64.

als Mechanismen der Wirklichkeitsverstellung: „(WENN/DANN/ENTWEDER-ODER-SCHAU/ VERBALES MUSTER/EIN SCHWARZWEISSER FILM)“[90].

Die These von der vollständig verstellten und medial manipulierten Welt wird essayistisch in den *Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans* (1970/74) ausführlicher entfaltet. Der Kampf darum, „inwieweit die Barrieren der Wörter durchbrochen werden können und damit die in Sprache fixierten Sinnzusammenhänge“[91], appelliert nicht mehr lediglich an den Willen zu „bewußter Sinnlichkeit“ und erschöpft sich nicht mehr in der Hoffnung darauf, daß „intellektuelle Spontaneität mit körperlicher Spontaneität gekoppelt wird“[92]. Der radikalisierten Sprachkritik geht es um „physiologische Vorgänge“ jenseits der Sprachebene. Die „Literatur“ muß begreifen, „daß es sich bei Personen um eine komplexe psycho-somatische Maschine handelt“, denen allerdings der „Kontakt zu dem lebendigen Funktionieren des eigenen Körpers“ verwehrt ist, welcher sich aufgrund der „Begrenzungen des Bewußtseins“ durch „zwanghaftes Verbalisieren“ auch nicht wiederherstellen läßt[93].

Die Forderung nach Bewußtseinserweiterung geht auf die subkulturelle Rhetorik der späten 60er Jahre zurück, in der - wenn auch eher am Rande - auch das Ziel einer „physiologischen Befreiung“ schon angesprochen worden war[94]. Anders als die Essays, in denen Brinkmann als Herausgeber und Übersetzer der „neuen amerikanischen Szene“ deren dichtungstheoretische Positionen vorstellt, adaptiert und übernimmt, berufen sich die *Notizen und Beobachtungen* nicht auf den kulturellen oder literarischen Aufbruch einer Generation. Die Befreiung kann nicht mehr als kollektive vorgestellt werden, die angestrebte Autonomie ist die des je besonderen Körpers und die „Ausweitung des Bewußtseins“ soll „zur Lenkbarkeit lebendiger Prozesse durch den Einzelnen führen“[95].

Bereits den auf Ganzheit und 'einheitliche Sensibilität' (so Brinkmanns mißverständliche Eindeutschung von Susan Sontags Schlagwort der 'unitary sensibility'[96]) ausgerichteten Diskursen der 60er Jahre wurde in der Sekundärliteratur eine

[90] *Erkundungen*, S. 91.
[91] *Film in Worten*, S. 276.
[92] *Film in Worten*, S. 234f.
[93] *Film in Worten*, S. 278, S. 294, S. 286.
[94] Vgl. *Film in Worten*, S. 241.
[95] *Film in Worten*, S. 290.
[96] Aus dem Essay *One culture and the new sensibility* von 1965 (Sontag 1966, S. 293ff).

geheime behaviouristische Kehrseite attestiert, die sich als Tendenz zur Entdistanzierung und zur Übergabe personaler Steuerungsfunktionen an das mediale Environment abzeichne[97]. Daran anknüpfend kann man angesichts des Umschlags der Entgrenzungsphantasien in Autonomie- und Kontrollwünsche nach 1969 wohl zutreffend von offenem Behaviourismus sprechen. Die Befreiung von der Fremdherrschaft des sprachgeformten Bewußtseins strebt folgerichtig nach Eigensteuerung als psychophysischer Technik, denn „auf Methoden, technische Sachen der Selbstbefreiung kommt es an, auf Training des Nervensystems, die Kontrolle über Reaktionen und Körper"[98]. Mit den *Erkundungen* gelangt das Protokoll eines Selbstversuchs zum Abdruck, der unter dem einen Imperativ steht: „Ich muß mich steuern: lernen!"[99] Er herrscht über die banalsten Vorhaben und Aktivitäten des Subjekts - etwa den Versuch, das Rauchen aufzugeben -, ebenso wie er - anstelle jenes älteren 'erkenne dich selbst' - die akribische Registratur jedes getrunkenen Biers, jeder gekauften Zeitschrift, jedes Päckchens Zigaretten, jedes Restaurantbesuchs motiviert. Im autobiographischen Rückblick auf die „Schreckbilder" der Kindheit und Jugend sollen diese nicht etwa dem Bestand des Selbst als Erkenntnis zugeschlagen werden: sie bleiben dauerhafte Spuren der Konditionierungen, denen das Subjekt unterworfen wurde. Die Selbsterforschung zielt vielmehr darauf ab, „exakt/(neuro-physiologische) Fragen stellen zu lernen"[100], denn „Vergangenheit?Kann man theoretisch alles bestens für sich im Kopf abmachen,aber im Körper???Muß man wieder physisch verfolgen!!"[101]

Die von gesellschaftlichen Kontrollinstanzen eingeprägten Wörter und Bilder, die es „rauszuschmeißen" gilt, beeinflussen wortwörtlich die Körperfunktionen:

---

[97] Den geheimen Behaviourismus Brinkmanns entwickelt Groß 1993, S. 120ff unter Rückgriff auf einen Aufsatz Jürgen Pepers (Peper 1977) und auf Frederic Jamesons Kulturtheorie des Spätkapitalismus. Behaviouristische Traditionen lassen sich im übrigen in den von Brinkmann intensiv rezipierten experimentalpsychologischen und anthropologischen Arbeiten leicht nachweisen, etwa bei Grey Walter 1961.

[98] *Erkundungen*, S. 278.

[99] *Erkundungen*, S. 225; der Selbstversuch trägt das Beiwort 'behaviouristisch' auch deswegen, weil er nichts zutage fördert, was noch Seele heißen könnte. Gerade weil Brinkmann selbst das Material seiner lückenlosen Überwachung zusammenträgt, bringt sein Text jene Unerkennbarkeit hervor, die nach M. Schneider die literarische Autobiographie des 20. Jahrhunderts kennzeichnet: in letzter Konsequenz trifft der Imperativ nur auf sich selbst und hinterläßt Wiederholung und wuchernde Vielfalt des Materials; vgl. Schneider 1986, S. 38 und - mit etwas anderer Akzentuierung - Heißenbüttel 1972.

[100] *Erkundungen*, S. 67.

[101] *Erkundungen*, S. 246.

„während des Denkens,das Worte und Chiffren einbezieht,finden Muskelkontraktionen statt/ alles Denken in Sprache ruft Sprechbewegungen hervor// Muskelkontraktionen sind von elektrischen Aktionsstromänderungen begleitet/ so daß,wenn ich höre,Wörter,ich automatisch zu Muskelkontraktionen winzigster Art getrieben werde//[...]//durch das Sprechen anderer und mein Zuhören wird in mir welches Muster angeregt??Und dann endlose Quasselei.// :Theoretisch wäre also möglich,die Schwingungsserien bestimmter Gedanken von außen und über eine weite Entfernung hin zu senden/elektromagnetische Felder in mir zu aktivieren = Gedanken senden=Gedankenkontrolle/[...]/und so läuft jeder durch hunderte von Sprechschwingungen und in ständiger Muskelsprechkontraktion durch die Straße,und die innere Stille und ausgeglichenheit ist kaputt/und die eigenen Energiefelder verstümmelt/nur noch Reaktionen??(!)/“[102].

Bei solchen Ausführungen kommt es weniger auf den genauen Inhalt der wissenschaftlichen und pseudo-wissenschaftlichen Theorien an, auf die Brinkmann zurückgreift, wenn er seine Erklärungen des Zusammenhangs von Gedanke und Physis aus wechselnden Quellen zusammenmontiert. Was zählt, ist vielmehr die einfache Struktur der Aussage, die er vielfach abgewandelt wiederholt: „Daß Die Anderen in einem Selber sind!!“[103] Innen und Außen, weit davon entfernt, im spontanen Wechselspiel von Intellekt und Sinnesreiz ineinander zu fließen, bilden einen perfekten Kontrollzusammenhang, der durch verinnerlichte Sprachzwänge die Wahrnehmungen bestimmt und als überlegenen Ersatz der sprachlich verstümmelten Realität mediale Schirme errichtet. Der „Schrott-Zivilisation, die gaukelnde Bilder produziert, die sich mit uralten Verhaltensmustern verbinden“[104] entspricht „eine Gegenwart aus kontrollierten sinnlichen Eindrücken“[105].

Die Höhle droht sich zu schließen, der Medienzusammenhang ist nichts weiter als eine Funktion der sozialen Zwangskommunikation. Überall entdeckt Brinkmann jetzt Sinnbilder eines Gefängnisses des Scheins, dessen Beschreibung mit ihrer Verknüpfung von authentischem Ausdrucksrest und organisiertem Betrug auch auf Versatzstücke aus der kritischen Theorie der Kulturindustrie zurückgreift: „Das Nervensystem ist angeschlossen der Umgebung und ist diese Umgebung in starrer Mechanik geschrumpft, paralysiert es. Zimmer ohne Fenster werden

---

102 *Erkundungen*, S. 181.
103 *Erkundungen*, S. 246.
104 *Rom, Blicke*, S. 331.
105 *Film in Worten*, S. 288.

vermietet. Für die lichtlosen Räume können Plakate gekauft werden, die ein Fenster mit Ausblick auf einen Hinterhof zeigen. Farbige Plakate, gefüllt mit der Abbildung sanfter nackter Körper sind längst gewöhnlich geworden. Auch sie stellen Ausblicke dar, kommen einem verstümmelten Empfinden, den Resten verschütteter Ausdrucksmöglichkeiten, dem Verlangen nach einer länger anhaltenden, kontinuierlichen angenehmen Wahrnehmung nach / Man muß sich das langsam deutlich machen, bis man sieht, daß als Ersatz für die verkürzte, heruntergewirtschaftete Außenwelt ein Stück farbiges Papier angeboten wird."[106] Das Zitat, in dem die Kritik der Kulturindustrie mit einem Theorem Marshall McLuhans amalgamiert wird, steht beispielhaft für die Ambivalenz der Montagestrategien des Spätwerks. Der nach McLuhan technisch erweiterte Mensch wird von keiner Anstrengung des Begriffs mehr erreicht. Die Gegenwehr des Schriftstellers kann nur Gegentechnik, Gegenkontrolle sein. Diese Gegentechniken zielen auf den Bereich, in dem auch die Kontrollmechanismen ihren Ansatzpunkt gefunden haben - auf den Körper als ursprünglich sprach- und bilderlosen. Der Dichter agiert nicht mehr als Virtuose einer poetischen Rhetorik, sondern als Spezialist für mediale Eingriffe. Das Medium wird, auch dies eine Einsicht McLuhans, zur totalen Metapher, deren unmöglicher Referenz die Suchbewegung von Brinkmanns späten Prosatexten nachspürt. Als Spezialist für Medientranspositionen arbeitet der Autor im Wortsinn an der Schnittstelle, denn der Schnitt ist als Einschnitt in die Kontinuität des Lebendigen Voraussetzung der Kontrolle über die Körper. Er gilt als sprachloser Beginn der Zeichenartikulation und als bildlose Einsetzung aller Medieneffekte, einschließlich der Montage.

In einer Variante des Höhlengleichnisses, die einmal mehr das Kino zum Ort des modernisierten Platonismus erklärt[107], entwirft Brinkmann eine Szene, die das wahrnehmungspsychologische Selbstexperiment zur Allegorie des Subjekts ausbaut: „Schnitt, und Fortsetzung: Ich gehe ins Kino und schaue mir einen Film an / Bedenkenlos wird beim Film von Schnitten gesprochen, ohne daß noch beachtet wird, was die Erfahrung ist, die mit Schnitt bezeichnet wird / Schnitt heißt doch, daß die Bewegung eines Körpers abgeschnitten wird, ein Bewegungsablauf, der schweifende Blick über einen Platz / Ich lehne mich im Dunkeln des Kinosaals zurück, ich kneife ein Auge zu, schneide mich aus dem Inhalt damit heraus & halte den Zeigefinger in einigem Abstand vor mir gegen die hin und her

---

[106] *Film in Worten*, S. 285.
[107] Vgl. Bolz 1990, S. 34.

treibenden Bewegungen auf der Leinwand hoch / ich konzentriere mich mit dem weiter geöffneten Auge auf die Fingerspitze. Das Gefangengehaltenwerden durch die inhaltliche Abfolge des Filmes habe ich durchbrochen, und während ich mich auf die Fingerspitze konzentriere, erfahre ich Schnitte / an dem heftigen Zucken, das durch meinen Körper rinnt, sobald ein Schnitt erfolgt, ein Vorgang abbricht, zuckendes Licht. Jede abbrechende Bewegung wirkt sich als schreckhaftes Zusammenziehen des Körperorganismus aus. Das geschieht nun anderthalb Stunden lang. Ich schrumpfe, dehne mich in einer Szene wieder aus, schrumpfe, dehne mich aus, Musik schwillt an, erfüllt den dunklen Kinosaal, Stimmen breiten sich, ziehen sich zurück, wieder Schnitte.“[108] Der Augenblick des Schreckens ist hier dem Moment höchster Lust zum Verwechseln ähnlich geworden. Der Gefangene, dem kein Draußen erreichbar ist, schneidet sich im Selbstbezug aus der Bilderschau heraus und erfährt, daß die Illusion kontinuierlichen Sinns auf dem Schnitt in die organische Einheit beruht. Das Lichtspiel des Beobachters ordnet die Funktionen des Blicks und des Zeigens auf besonders ökonomische Weise. Das vom Blick fixierte Objekt, das gegen den Schnitt des Hell/Dunkel erhoben wird, ist mit dem zeigenden Glied identisch. Es erstarrt zum Zeichen des Verlusts, der an ihm erfahren wird.

Wissenschaftsmythen: W. S. Burroughs

Auch und gerade für die thematischen Schwerpunkte des Spätwerks nach 1970 gilt, was R. G. Renner hervorgehoben hat: „das ästhetische Konzept Brinkmanns entwickelt sich aus seiner Rezeption von Vorbildern.“[109] Das Vorbild, auf das sich sowohl die Auffassung von Psyche und Sozialwelt als medial geschlossene Kontrollsysteme, wie auch die der Sprache als Ursprung aller Zwangsmechanismen, wie auch die Gegentechniken des Schneidens und Montierens zurückführen lassen, heißt William S. Burroughs. Die paranoid-mythische Medien- und Sprachtheorie, die Burroughs in seinen Essays und Interviews vorträgt, war zweifellos von entscheidendem Einfluß auf die Tagebuch-, Hörspiel- und Briefcollagen, aber auch auf die lyrische Produktion; mit dem Entstehen von

---

[108] *Film in Worten*, S. 286.
[109] Renner 1988, S. 146.

Texten wie *Flickermaschine* oder der Hörspielvorlage *Auf der Schwelle* wird dieser Einfluß unübersehbar[110].

Über die in Burroughs' frühen Romanen aus 'science' und 'fiction' konstruierte Erzählwelt herrscht eine Kontroll-Maschinerie, in der das System der psychophysischen Programmierung mitsamt der zugehörigen Medienmetaphorik gnadenlos zu Ende gedacht ist. „The »machine« of the [i. e. Burroughs'] narrative fantasy is a word-and-image system: reality is a film, identity a script, and the body is behavioristically programmed through visual and auditory stimuli. Revolt is achieved by turning the machine against itself through newspaper cutups, film cutups, photomontage, and synaesthesia. The writer, then, ist the chief technician, often understanding the machine better than the rulers who use it for their personal benefit."[111] Burroughs' puritanisch geprägter Mythologie entnimmt Brinkmann die ikonoklastische Kritik am 'reality film' und an der technischen Bilderflut. Er ist allerdings weit davon entfernt, ihr wie Burroughs eine ausgearbeitete Trivialmythologie an die Seite zu stellen und so die für dessen Werkkonzeption unverzichtbare Ambiguität des Aussagestatus zu erreichen, die es erlaubt, die Kritik als Mythos und den Mythos als Kritik, die Paranoia als Fiktion und den Autor als Paranoiker zu interpretieren. Obwohl in den *Erkundungen* eine solche Konzeption verschiedentlich in Erwägung gezogen wird, wird sie schließlich doch zugunsten eines Positivismus der 'Fakten' und 'Daten' zurückgewiesen. Brinkmann beruft sich in diesem Zusammenhang in erster Linie auf die 'kritischen' Überlegungen zur Wahrnehmungsmanipulation, wie sie von Burroughs etwa in dem Interviewband *The Job* vorgetragen werden: „Q: Is the ability »to see what is in front of us« a way of escaping from the image-prison which surrounds us? A: Very definitely, yes. But this is an ability which very few people have, and fewer and fewer as time passes. For one thing, because of the absolute barrage of images to which we are subjected so that we become blunted. Remember that a hundred years ago there were relatively few images, and people living in a more simplified environment, a farm environment, encounter very few images and they see those

[110] Dieses erste Hörspiel Brinkmanns entsteht zur Zeit der intensiven Lektüre von Burroughs' Interview-Buch *The Job* (vgl. *Erkundungen*, S. 258 u. S. 354) und muß, wie ein einleitender Prosatext und die *Nachbemerkung* nahelegen, als massenpsychologisches Experiment verstanden werden, das die aus Gewaltakten herrührenden Erinnerungs-Engramme der Hörer gewaltsam reaktivieren will (vgl. den erweiterten Wiederabdruck in *Film in Worten*, S. 5-40) - ein Experiment, das den Selbstversuch der Tagebücher vorbereitet.

[111] Skerl 1985, S. 56.

quite clearly. But if you're absolutely bombarded with images from passing trucks and cars and televisions and newspapers, you become blunted and this makes a permanent haze in front of your eyes, you can't see anything."[112]

Neben der Denunziation des Bildergefängnisses finden sich auch die Topoi der anti-aristotelischen Sprachkritik bereits vollständig in der Essayistik des amerikanischen Vorbilds: „Könnte man ohne technische Hilfsmittel soweit kommen, daß man in zerhackter Sprache sprechen kann? Mit einer neuen Sprache könnte man eine biologische Waffe von weitreichender Wirkung schaffen. [...] Ziel dieses Projekts wäre, eine Sprache zu schaffen, in der sich bestimmte Unrichtigkeiten, wie sie in der Struktur sämtlicher westlicher Sprachen angelegt sind, nicht mehr formulieren lassen. Folgende Unrichtigkeiten sollten in der neu zu schaffenden Sprache nicht mehr enthalten sein: DAS IDENTISCH-SEIN. [..] Das Identisch-Sein impliziert immer die ausschließliche Identität von etwas, sein Zweck ist ständige Konditionierung: so sein und bleiben. [...] Der bestimmte Artikel DERDIEDAS. [...] Der bestimmte Artikel DERDIEDAS wird gestrichen und durch den unbestimmten Artikel EIN ersetzt. Das dualistische Konzept des ENTWEDER/ODER. [...] das ganze Konzept des ENTWEDER/ODER wird aus der Sprache gestrichen und ersetzt durch die Verknüpfung mit UND."[113] Die durch die Überwindung solcher Entzweiungen angestrebte höhere Individualität trägt bei Burroughs aber nicht wie bei Brinkmann den Namen des 'Einzelnen', der sich ja unausweichlich wieder in die Dialektik der Bezugnahme auf die vielen anderen verstrickt, sondern ganz folgerichtig den des 'Einzigen'. „Q: You wrote: »I am not two, I am one«. What are the consequences of this unity? A: I've spoken of unworkable formulas and possibly the most unworkable formula is the whole concept of a dualistic universe. I don't think that there is really room for more than one person, that is, one will, on any planet. As soon as you get two you get trouble."[114]

Wie gründlich Brinkmann sich die aus seiner Burroughs-Lektüre empfangenen Anregungen angeeignet hat, wird an einem Zitat aus *Rom, Blicke* deutlich, in dem

---

112 Burroughs 1970, S. 20; ich zitiere nach der amerikanischen Erstausgabe von 1970 als der Ausgabe, die Brinkmann wahrscheinlich gekannt hat. Der Text erschien zuerst 1969 in französischer Übersetzung, eine deutsche Ausgabe kam 1973 unter dem Titel *Der Job* heraus. Die englischsprachige Ausgabe wurde seitdem erweitert und verändert mehrfach wiederaufgelegt.

113 Burroughs 1972, S. 58f.

114 Burroughs 1970, S. 89.

das bereits angeführte Thema des Blicks als Cut-up-Mechanismus aufgegriffen wird. Die dort als Überbietung der schreibmaschinellen Cut-up-Techniken mitgeteilte Entdeckung, „die Blicke machen ja ständig cut ups! - Also hat der Burroughs gar nichts Neues erfunden!“[115], hat Burroughs selbst in einem seiner bekanntesten Interviews 1967 vorformuliert: „cut-ups make explicit a psychosensory process that is going on all the time anyway. [...] I was sitting in a lunchroom in New York having my doughnuts and coffee. I was thinking that one *does* feel a little boxed in in New York, like living in a series of boxes. I looked out the window and there was a great big Yale truck. That's cut-up - a juxtaposition of what's happening outside and what you're thinking of.“[116]

Die Artikel und Bücher von W. S. Burroughs gehörten von Beginn an zum Fundus derjenigen Texte, die Brinkmann als neueste amerikanische Literatur in der Bundesrepublik vorstellte. Burroughs ist dabei zunächst nur eine Entdeckung unter vielen und übt einen eher indirekten Einfluß aus, wie ihn beispielsweise die pornographischen Passagen des Romans *Keiner weiß mehr* belegen, die in vielem auf die Porno-Routinen aus *Naked Lunch* zurückgehen. Namentlich erwähnt wird Burroughs von Brinkmann erstmals in der Feuilleton-Debatte über den 'Postmodernismus', die im Herbst 1968 im Anschluß an einen Vortrag Leslie Fiedlers in der Wochenzeitung *Christ und Welt* ausgetragen wurde[117]. Der Kontext ist hochsignifikant, hatte Fiedler in diesem Vortrag doch Robbe-Grillet, an dessen Texten sich Brinkmanns frühe Prosa orientierte, vorgeworfen, er „zappel[e] immer noch in den überholten Vorstellungen der Avantgarde“ und statt dessen neben anderen William Burroughs zur Nachahmung empfohlen. In seiner Verteidigung der Fiedlerschen Thesen nimmt Brinkmann sein früheres Vorbild Robbe-Grillet von solcher Kritik aus und vergleicht die Reaktion des deutschen Literaturbetriebs auf Burroughs und andere Postmodernisten mit der einstigen Verweigerungshaltung gegenüber Robbe-Grillet. Bezeichnend auch, daß Brinkmann die behaviouristischen Grundlagen von Burroughs' Roman besonders hervorhebt:

---

115 *Rom, Blicke*, S. 93.

116 Burroughs/Gysin 1979, S. 4f.

117 Unter dem Titel *Das Zeitalter der neuen Literatur* gelangte eine frühe Vortragsfassung von Fiedlers Essay *Cross the Border - Close the Gap* zum Abdruck (Christ und Welt, 13. und 20.9.1968; vgl. Fiedler 1971, S. 461ff). Daran entzündete sich in den folgenden Ausgaben eine kurze Kontroverse, in der Brinkmann unter der Überschrift *Angriff aus Monopol - Ich hasse alte Dichter* entschieden für Fiedler Partei ergriff.

„Hätte man sich auch nur etwas genauer mit so einem Buch beschäftigt, wäre man auf einen einfachen Trick gestoßen: Wissenschaftlich steht das Buch »The naked lunch« auf dem Stand von 1959, dem Erscheinungsjahr. Nur daß die hinsichtlich des Menschen beschriebenen wissenschaftlich-medizinischen Experimente vorerst mit Tieren in Laboratorien gemacht worden sind."[118] Kurze Zeit später wird Brinkmann mittels eines ähnlichen Tricks seine eigene Schreibweise aufs Experiment umstellen.

Nach Enttäuschung der in den subkulturellen Aufbruch gesetzten Hoffnungen kommt der weiteren Beschäftigung mit Burroughs' fiktionalen und programmatischen Texten in den folgenden Jahren Katalysatorfunktion zu. In der Ästhetik und den Wissenschaftsmythen des Amerikaners scheinen all die verstreuten Themenstränge aus subkultureller Zivilisationskritik, Populärwissenschaft, Medientheorie und Literatur, die Brinkmann seit langem beschäftigen, schlüssig zusammenzulaufen. Hier werden die „more precise techniques" vorgeführt, die es dem Schriftsteller ermöglichen, „to compete with television and photo magazines"[119]. Die identifikatorische Lektüre schlägt sich 1971 in einer begeisterten Rezension von Burroughs' Cut-up-Roman *Nova Express* nieder, in der auch auf *The Ticket That Exploded* und *The Job* hingewiesen wird[120].

Folgen hat vor allem die Erweiterung der Brinkmannschen Leseliste. Die von Burroughs ausgebeuteten wissenschaftlichen und parawissenschaftlichen Autoren finden sich nun auch bei Brinkmann an prominenter Stelle: die Liste reicht vom Neurophysiologen W. Grey Walter über Robert Ardrey, Wilhelm Reich, Alfred Korzybski, Colin Wilson bis hin zum Sektengründer Ron Hubbard. Indem Brinkmann die Bücher liest, aus denen Burroughs seine Literatur herstellt, entsteht die Burroughs'sche Theorie-Montage ein zweites Mal - und ihr Urheber wird rekursiv mit hineinmontiert. Für seine Zwecke verknüpft Brinkmann die auf diese Weise inkorporierten szientifischen Mytheme mit den von ihm bewunderten Autoren aus der deutschen Literaturgeschichte, wobei er etwa im Falle Gottfried Benns oder Hans Henny Jahnns direkt an deren Wissenschaftsverarbeitung anknüpfen kann. Anders als bei Burroughs entsteht aus diesen Elementen aber nicht die sado-masochistische Maschinenordnung eines paranoid geschlossenen und ausgedeuteten Universums. Vielmehr begegnen dem Subjekt Brinkmanns,

[118] *Angriff aufs Monopol*
[119] Burroughs 1970, S. 13.
[120] *Film in Worten*, S. 203ff.

dessen zerschnittene Welt vitalistisch (und nicht maschinell) restituiert werden soll, einerseits detailgenau wahrgenommene Rätselbilder, die unter dem Druck der Bedeutungsleere zur Allegorie umspringen wollen[121] und andererseits vermittlungslose Bildreize, die als Konditionierungen zu kulturellen Zwecken auf menschliche Natur zugreifen.

In *Rom, Blicke* wird die um den ins Auge springenden Schnitt gruppierte und schließlich sinnbildlich gedeutete Alltagsbeobachtung unmittelbar neben die anthropologische Theorie über das Objekt des Schautriebs gestellt. Anläßlich eines Gangs durch eine römische Markthalle heißt es dort: „und mitten zwischen Blumenkisten, Zitronenkisten, Pilzauslagen, Kartoffelhaufen, weißen Fenchel-Knollen, gibt es Handtaschen, Kopftücher, Schulhefte, und ich sah:

Reihen von enthäuteten Kaninchen, mit glatten, nassen Köpfen, weiße Kittel voll getrockneten Blutes vermischt mit Schmier, rote Fingernägel einer Marktfrau die in rotem naß-blutigem Fleisch schnitt (sehr seltsam dies Detail!)

[...]

(Durch was für eine Welt aus kleinkrämerischen Ständen und Kulissen torkelt man!) 'Bevete Coca Cola': bibere lateinisch, fiel mir ein, als ich das Schild sah, trinken.

Rot in rot: die rot-lackierten Fingernägel die in rotem Fleisch hantieren nahm ich als Eindruck mit.

Ich habe Dir auch auf den Auszug des Plans ein Bild aus den Illustrierten aufgeklebt (eigentlich, wenn man die Inhalte, den Sinn noch dahinter sehen kann, auch schön:=gut, gleich lustvoll, es hat keinen Sinn das in der Bedeutung jenseits der blöden Zeitumstände und der maschinellen Funktion zu verneinen!:)

[...]

diese Geste auf dem Foto, ihre Bedeutung, man kann darüber bei Ardrey nachlesen: wenn im Zoo 1 Primaten-Männchen wütend ist und schnaubt, hält das Weibchen ihm auffordernd den Hintern hin, und der wütend angeschnaubte Pavian vergißt darüber seinen Ärger - könnte man das nicht auch auf die menschliche Bewußtseinsebene anwenden mittels Anschauen dieser Gesten? Mittels Verbreitung dieser Fotos? Und könnte man nicht sagen: der Ärger im Kopf, die Wut eines Tages, im Bewußtsein aufgespeichert, egal aus welchem

[121] vgl. dazu ausführlich Groß 1993, S. 239f.

Bereich sie stammt, dem Bereich der Arbeit oder dem Privat-Bereich, soll durch das Anschauen eines hingehaltenen nackten Frauenhinterns wie auf dem Foto zum Erlöschen gebracht werden. Ist das die Funktion solcher Bilder? (Sie enthalten ja auch Vorstellungen, gedankliche Projektionen, diese Fotos, und der Hinweis, die Richtung die darin steckt?: welcher Wegweiser ist es?) (Selbst wenn es den Darstellern und Herstellern gar nicht so bewußt ist, was damit ausgedrückt wird, welche Richtung es anzeigt)."[122]

Solche 'Anwendung' populärwissenschaftlicher Lesefrüchte ist Bestandteil einer Rhetorik, die es - in Nachahmung einer Vorgehensweise, die ihrerseits die Populärwissenschaft kennzeichnet - nicht bei einer lediglich Analogien stiftenden Übernahme aus dem anderen Genre beläßt. Zwar tritt Brinkmann durch diese „Anleihen bei den modernen Humanwissenschaften" nicht unbedingt „in den sozialwissenschaftlich geprägten Diskurs" ein[123], aber in der Verarbeitung solcher am wissenschaftlichen Diskurs parasitärer Texte wird die unterstellte Übereinkunft aufgekündigt, die den eigentlichen vom uneigentlichen Sinn trennen möchte, um Gattungsgrenzen - und nicht zuletzt die Grenzen der Gattung Literatur - festlegen zu können.

Dementsprechend bleibt der Status der autobiographischen Aufzeichnungen auch für den Autor in der Schwebe: sind sie bereits Beispiele der neuen Schreibweise oder doch erst Vorarbeiten für den geplanten „zweiten Roman"[124]? Darauf antwortet die Unsicherheit des Interpreten, ob dem fragmentarisierten Korpus des Spätwerks die Hauptsache - die erst *Literatur* wäre - fehlt oder bloß ein weiteres Fragment. Brinkmanns Montage aus Medienstimuli, parawissenschaftlichen Deutungsansätzen, Kindheits-'Engrammen' und Alltäglichkeit verlegt den Akt des Fingierens an eine Peripherie, die dem Willen des Autors sowenig unterstellt ist wie der Kompetenz des Lesers.

---

122 *Rom, Blicke*, S. 285 u. S. 287; der fortlaufende Text wird durch eine Doppelseite unterbrochen, die einen von Brinkmann kopierten und handschriftlich erläuterten Stadtplanausschnitt zeigt, auf den eine Bildpostkarte und das im Text erwähnte „Bild aus den Illustrierten" geklebt ist.

123 So Späth 1989, S. 112; eher trifft noch der bei Bohrer gegebene Hinweis auf die sich aus der Differenz der Sprachen ergebende Distanz der Irrationalität des Künstlers zu der des Ideologen. Allerdings bleibt dieser Hinweis gerade für autobiographische Schreibweisen wie die Brinkmanns, dem - anders als den kanonisierten Autoren der Hochmoderne - mit Verweisen auf „kritisch reflektierte Negativität" nicht mehr beizukommen ist, deutlich unterbestimmt; vgl. Bohrer 1981, S. 65f.

124 Vgl. *Erkundungen*, S. 205, S. 209, S. 229.

Wie die nach 1968 veröffentlichten Prosaarbeiten zeigen, orientiert sich Brinkmann nicht nur an W. S. Burroughs' Zeichen- und Medientheorie, sondern übernimmt auch dessen literarische Techniken. Das gilt in erster Linie für die Techniken des cut-up und fold-in, wie sie Brinkmann erstmals 1969 zur Herstellung des Textes *Flickermaschine*[125] durchgehend anwendet. Bereits der Titel dieser Prosa verweist auf Burroughs und dessen Erklärung von Wahrnehmungs- und Gedächtnisfunktionen. 'Flicker' steht bei Burroughs für die Möglichkeit, den Cortex durch Lichtimpulse einer bestimmten Frequenz zu stimulieren, um auf diese Weise halluzinative und synästhetische Erlebnisse auszulösen - „a non-chemical method of expanding consciousness“[126]. Damit verbinden sich bei Burroughs Theorien des Wiedererlebens und der Erinnerung, ausgelöst und manipuliert durch Schlüsselreize - eben davon handelt Brinkmanns Text - , sowie der Verweis auf die „Abtastrhythmen des Gehirns“, die durch die rhythmischen 'sounds' und Lichtimpulse technischer Medien effektiver und schneller angesprochen werden als durch das veraltete Medium der phonetischen Schrift mit ihrer linearen Verlaufslogik[127]. Der Medienwirkungsverbund wird auf ein neues Erklärungsmodell umgestellt - darin liegt die Bedeutung Burroughs' für Brinkmann: im Schritt von der Beschreibungsprosa zum Cut-up, vom Schmidtschen Fotoalbum zum „inneren Bildschirm“. Die Orientierung literarischer Schreibweisen an den Bildmedien rechnet nicht mehr nur mit deren Möglichkeiten, optische Eindrücke zu speichern, aneinanderzureihen und wiederzugeben, sondern mit neurophysiologischen Wirkungen unterhalb der Schwellen von Einbildungskraft und Reflexion: „Krieg/Fotoblitze/Ihr Nervensystem fotografiert systematisch Was?/Gegenwart aus kontrollierten Wahrnehmungen/“[128].

Auch das den Cut-up-Montagen zugrundeliegende Rohmaterial gewinnen beide Autoren aus denselben Quellen. Die trivialmythischen Elemente werden der Literatur über den US-amerikanischen Gangster und Science Fiction-Romanen entnommen, Ausschnitte aus Magazinen und Tageszeitungen liefern die damit

---

[125] *Film in Worten*, S. 84ff.

[126] Burroughs 1970, S. 126; der Terminus 'Flicker' verweist, neben dem Hell/Dunkel der Filmprojektion, auf neurophysiologische Experimente und ist dem Buch Grey Walters entnommen, den Brinkmann aufgrund der Hinweise bei Burroughs seinerseits rezipierte; vgl. Grey Walter 1961, S. 105. Bei Späth 1989, S. 66, wird ein bisher nicht veröffentlichtes Filmdrehbuch als „radikalisierte Version“ von *Flickermaschine* erwähnt – ein Indiz dafür, daß auch in diesem Fall ein massenmediales Wahrnehmungsexperiment angestrebt wurde.

[127] Vgl. Burroughs 1970, S. 167f.

[128] *Erkundungen*, S. 66.

kombinierbaren Realdaten. So erweist sich die Umschlagcollage des postum erschienen Bandes *Schnitte*, der ein Titelblatt des Nachrichtenmagazins *Time* zugrundeliegt, als direkte Anspielung auf die Techniken und das Werk W. S. Burroughs', der schon 1965 eine Cut-up-Version von *Time* hergestellt hatte, „emphasizing the themes of time, death, and control"[129]. Gleichfalls von Burroughs stammt die Praxis, den gesamten Lebensvollzug zu protokollieren und diese Protokolle später in Cut-up-Experimenten zu verarbeiten. Wie eng sich Brinkmann an solche Vorgaben hielt, zeigen beispielhaft die in *Rom, Blicke* enthaltenen Aufzeichnungen während einer Zugfahrt, die ein von Burroughs berichtetes Schreibexperiment nachahmen, oder die autobiographische Methode, mehrere Tagebuch-Alben gleichzeitig zu führen, der bei Burroughs eine Einteilung in drei parallele Spalten entspricht[130]. Noch Brinkmanns Drogenexperimente und die in *Erkundungen* unternommene Verknüpfung von Schreiben und Rauschmittelentzug verweisen auf das Vorbild des Autors von *Junkie* und *In Search of Yage*[131].

Neben der Theorie des 'Flicker', die eine neurophysiologische Fundierung der Schnitt- und Montagetechniken leisten soll, entnimmt Brinkmann dem Arsenal der Burroughs'schen Medienpsychologie ein weiteres zentrales Element. Es handelt sich um die These vom „reactive mind" oder „reaktiven Geist", eine pseudowissenschaftliche Theoretisierung von Pawlows klassischen Konditionierungsexperimenten, die Burroughs der Lehre des Scientology-Gründers Ron Hubbard entnommen hat. Die These erlaubt es, von der Frequenz des Signals zur Semantik des Zeichens überzugehen. Als „reactive mind" bezeichnet Hubbard einen Gedächtnismechanismus, der Wahrnehmungsdaten, die nicht bewußt erlebt worden sind, als „Engramme" dauerhaft speichert, miteinander verkettet und immer dann reaktiviert, wenn sie durch aktuell vorkommende Auslösereize angesprochen werden. Die Rede vom „reaktiven Geist" erweist sich als Abkömmling wohlbekannter Medienanalogien für psychische Leistungen und verdankt ihre spezifische Ausformung der Tatsache, daß mit der Existenz des Computers zwischen datenspeichernden und datenverarbeitenden Mechanismen unterschieden werden kann. Die „Engrammbank" des reaktiven Geistes, die mit „Schallplattenaufnahmen oder Filmstreifen vergleichbar wäre", enthält die gespeicherten Daten

---

[129] Skerl 1985, S. 112.

[130] Vgl. *Rom, Blicke*, S. 156f und Burroughs 1970, S. 17; *Erkundungen*, S. 197 und Burroughs/Gysin 1979, S. 6.

[131] Vgl. *Erkundungen*, S. 225 und passim, sowie Späth 1989, S. 66.

nicht als Erinnerungen - diese sind dem „analytischen Verstand" zugeordnet, der sich „verhält wie eine Datenverarbeitungsanlage" - sondern als Wiederholungsbefehle. Die in dieser Form gespeicherten verbalen Suggestionen und unbewußten Befehle sind im allgemeinen mit körperlichen oder seelischen Schmerzen assoziiert und liegen all den Verhaltensweisen, psychogenen Krankheiten und Hemmungen zugrunde, die bei der Verwirklichung von „Lebenskraft" und „geistiger Gesundheit" hinderlich sind[132].

Eine Eigenschaft des „reaktiven Geistes" wird von Burroughs besonders hervorgehoben, nämlich seine Unfähigkeit, mit Situationen umzugehen, in denen durch gleichzeitig erfolgende Reize zwei sich widersprechende Verhaltensmuster ausgelöst werden. Situationen, die solche „widersprüchlichen Befehle" enthalten, führen zum psychischen Zusammenbruch und sind das wirksamste Mittel, das Autonomiestreben des Subjekts zu vereiteln[133]. In der zeitgenössischen Umgebung sind es die Massenmedien, die durch Aktivierung der „Engramme" die Bevölkerung kontrollieren: „Any number of reactive commands can be inserted in advertisements, editorials, newspaper stories. Such commands are implicit in the layout and juxtaposition of items. Contradictory commands are an integral part of the modern industrial environment. [...] Contradictory suggestion is the basic formula of the daily press"[134].

Solche aus den modernen Wissenschaften der Neurophysiologie und der Psychologie sowie den mit ihr verbundenen psychotherapeutischen Schulen abgeleiteten 'Lehren' können in einer Vielzahl unterschiedlicher Diskurstypen weiterverarbeitet werden. Hubbard selbst hat als Verfasser von Science Fiction trivialmythische, als Sektengründer ersatzreligiöse Schemata benutzt. Die literarische Weiterverarbeitung bedient sich solcher Elemente nicht zu Zwecken einer religiösen oder therapeutischen Systematik. Sie nutzt sie vielmehr - indem sie aus dem

---

[132] Hubbards Engramm-Theorie ist Teil seiner unter den Markenzeichen 'Scientology' und 'Dianetik' verbreiteten Lehre, die er in zahlreichen Büchern und Broschüren niedergelegt hat; von diesen war Brinkmann wenigstens ein Titel, *Der Weg zum freien Selbst*, bekannt (vgl. *Erkundungen*, S. 271). Meine Zusammenfassung stützt sich auf Hubbard 1983, S. 57-86. Die Wiedergabe von „reactive mind" durch „reaktiver Geist" entspricht der deutschen Burroughs-Übersetzung; in der deutschen Version des Buches von Hubbard wird der Terminus als „reaktiver Verstand" wiedergegeben.

[133] Vgl. Burroughs 1970, S. 30ff; die „widersprüchlichen Befehle" sind selbstverständlich unmittelbar aus Pawlows mittels „Erregung und Hemmung" experimentell erzeugten Neurosen abgeleitet; vgl. Pawlow 1972, S. 111ff und 199ff.

[134] Burroughs 1970, S. 35.

Zusammenhang reißt, auswählt und verzerrt - auf paradoxe Weise zur Begründung einer Gegentechnik der Fragmentierung: als Begründung ist sie gezwungen, einem systematischen Wissen zu gleichen, das sie als intertextuelle Praxis außer Kraft setzt[135]. In der Absicht, psychotechnische Konditionierung als verborgene Wahrheit des modernen Massensubjekts aufzuweisen, übernimmt Brinkmann mit der Populärwissenschaft deren Orientierung am Wahrheitsanspruch wissenschaftlicher Diskurse. Die literarische Schreibweise bildet eine Oberfläche, auf der das Begehren des Schreibenden magisch-mythische, religiöse und positiv-wissenschaftliche Erkenntnisordnungen so wunschgemäß zusammenhält, daß der literarische Text weniger deren Kehrseite, als vielmehr die Funktion der Umkehrung vertritt. In der Verstörung, die aus der Umweltbeobachtung auf das autobiographische Ich zurückfällt, verhalten sich Subjekt und Text zur Macht eines Wissens, aus der sie - zerstückelt - hervorgehen.

Wie auf die von Burroughs/Hubbard dargelegte Weise die Zeitungen und Illustrierten in ununterbrochener täglicher Suggestion Schmerz mit Lust, Liebe mit Tod, Sexualität mit Angst verkoppeln, dafür findet Brinkmann immer neue Beweise und in der Entlarvung solcher Konditionierungstechniken die Rechtfertigung seiner Sammel-, Schneide- und Klebetätigkeit. „Das Foto eines gefesselten, nackt im Schnee gekrümmten, erfrorenen Jungen ist groß auf der ersten Seite der Tageszeitung zu sehen. Darunter, auf derselben Seite, befindet sich das Foto eines Mädchens in weißem, zweiteiligem Badeanzug. Es hat die Beine angezogen und lächelt. Der Blick gleitet über den im Schnee verzerrt auf dem Rücken liegenden Körper des Erfrorenen zu dem Körper des lächelnden Mädchens. Die Hände des Mädchens sind über den angezogenen Beinen gekreuzt. Der Kopf des Erfrorenen ist nach hinten gekippt. Seine Hände sind über dem Bauch zusammengebunden. Jetzt verschmilzt das in einem Lächeln gefrorene Gesicht des Mädchens und seine großen Flächen nackter Haut mit der steifen, erstarrten Haltung des im Schnee liegenden Toten. Der Tote wird zu dem lächelnden Mädchen im Unterbewußtsein. Was darin inszeniert ist, ist wieder die alte

[135] Vgl. Kristeva 1969, S. 15: „Sans s'opposer à l'acte scientifique [...], mais loin de s'égaler à lui et sans prétendre s'y substituer, le texte inscrit son domaine en dehors de la science et à travers l'idéologie, comme une mise-en-langue de la notation scientifique." Zur selben Zeit wie Kristeva hat in der Bundesrepublik Helmut Heißenbüttel „Literatur und Wissenschaft als vergleichbare Tätigkeiten" beschrieben und gelangte - allerdings unter funktionalistischer Perspektive - für die Sprache des Gedichts zu ganz ähnlichen Befunden; vgl. vor allem Heißenbüttel 1969.

schmierige Schau von Liebe und Tod, das zu einem ungenauen Gebilde der Furcht wird für 1 Augenblick."[136]

Immer beschwört die Lust des Körpers zugleich dessen Verletzbarkeit herauf, immer droht die Verstümmelung. Die sich von allen Seiten aufdrängenden Schreckensbilder sind in eins Dokumente, Techniken und Allegorien der „Zerstörung des Lebendigen". Der Blick liest in ihnen die Spur eines Sinns, der stets auf Sinnlosigkeit, auf die schiere Mechanik der Beherrschung hinausläuft. Weil die Sprachzeichen nichts anderes bewirken als sensorische oder physiologische Effekte, bleiben ihre Bedeutungen verrätselt. „Und wieder ein Albtraumaugenblick:als ich im Sommer eine große Illustrierte aufschlage,Der Stern, ja dieser Stern ist verwuselt!, und ich sehe die ganzseitigen Bilder vom Zugunglück,schwarz und rauchend,und das Bild sagt Nein,nein!Entsetzen,Grauen,und ich schlage die Seite um,und da liegen zwei nackte Körper am Strand und sonnen sich,so wird man gesteuert,Ja/Nein,bis die Emotionen kaputt sind!Und dann halte ich einmal diese Seite gegen das Fensterlicht und dann sehe ich,was los ist:Diese zerfetzte Landschaft ist in den nackten Körpern!

Und auf der Straße passiert das Gleiche:da geht ein Mädchen,ihr Körper ist lustvoll,und dann sehe ich den Körperausdruck,die Stumpfheit,die Leere im Gesicht,und ich kann alle möglichen blöden Wörter hören,und wieder ist da diese Steuerung:Ja/Nein.

Und dann lese ich einmal Überschriften,und ich denke:Ist das eine Halluzination?Was bedeuten diese Nachrichten?"[137] Eine Frage, die sich in verschiedenen Abwandlungen durch Brinkmanns späte Prosa zieht und die weniger der ins Auge springenden Bedeutung nachforscht, als ihrem Ursprung und der Möglichkeit, sie zu löschen.

Medienhöhle und Hieroglyphik

In letzter Instanz sind es immer die Wörter, die jene Bilder regieren, durch die das Reale verstellt wird. Sprache als sozialer Zusammenhang fälscht die Fakten und quält, als eingeschriebene Rede der anderen, den Körper. Statt auf die Dinge hin transparent zu sein, sind ihre Zeichen opak. „What keeps you from seeing what is

---

[136] *Film in Worten*, S. 291.
[137] *Erkundungen*, S. 266.

in front of you? Words for what is in front of you, which are *not* what is there."[138] Anstelle der Gegenstände erblickt das Subjekt, was ihm die Wörter suggerieren. Im Anschluß an Burroughs konstatiert Brinkmann: „Über verbale Formulierungen und den Effekt, den sie auf das Nervensystem haben, wird die Wahrnehmungsfähigkeit gesteuert. Das wortlose Erfassen eines Geschehens in einem Moment jenseits des Sprechens zieht sich mit Lichtgeschwindigkeit zurück, und wieder ist die Gegenwart bis zum Erbrechen mit Wörtern vollgestopft."[139] Die bilderzeugenden Medien sind Paradigma und abschließender Effekt dieser Struktur. Aus den sprachlich determinierten Wahrnehmungen und Vorstellungen entsteht als Ersatzrealität die Scheinwelt der bedeutungsvollen Bilder. Was zu sehen ist, ist das Ergebnis von Manipulationen, die im Interesse der „Vielen" gegen den „Einzelnen" gerichtet sind: „Heute kann man Horden, Gruppen, in den Aufnahmestudios zwischen den Geräten herumlungern sehen, sie hängen an den Geräten, sitzen vor den Monitoren, schalten die Bilder nach Wunsch der Gruppe, der Horde."[140]

Daß die technisch reproduzierten und massenhaft verbreiteten Bilder als zweite Welt die wahre Wirklichkeit verdecken, ist ein Standardargument der kulturkritischen Medienreflexion. Ein Zitat von Lewis Mumford versammelt exemplarisch die wesentlichen Topoi dieser Tradition: „Immer schneller teilen wir die Welt in zwei Gruppen auf: in eine Minderheit, die handelt, und zwar in wachsendem Maße zugunsten des Reproduktionsvorganges, und eine Mehrheit, die ihr ganzes Leben damit verbringt, passiver Nutznießer oder auch williges Opfer eben dieses Reproduktionsvorganges zu sein. [...] So zieht eine endlose Folge von Bildern vor unserem Auge vorbei, angeboten von Leuten, die Macht ausüben wollen, indem sie uns entweder dazu bringen, zu ihrem Vorteil etwas zu kaufen, oder die unsere Zustimmung erreichen möchten für etwas, das ihre wirtschaftlichen Interessen fördert: [...], Bilder dringen fortwährend, so unablässig, so beharrlich auf uns ein, daß wir, was unsere eigenen Absichten angeht, ebensogut gelähmt sein könnten, so unerwünscht sind unsere Regungen in uns selbst oder Handlungen, deren Richtungen wir selbst bestimmen. [...] wir hören auf, in einer vieldimensionalen Welt der Wirklichkeit zu leben, in einer Welt, die alle Aspekte der menschlichen Persönlichkeit, von ihrem Knochenbau bis zu ihren zartesten Empfindungen, spielen läßt. An ihre Stelle haben wir [...] eine Welt aus zweiter Hand, eine Geisterwelt gesetzt,

---

[138] Burroughs/Gysin 1979, S. 187.
[139] *Film in Worten*, S. 292.
[140] *Ein unkontrolliertes Nachwort*, S. 241.

in der jeder nur ein abgeleitetes Leben aus zweiter Hand lebt.“[141] Bekannt geworden ist vor allem der Einleitungssatz aus Susan Sontags Essaysammlung *Über Fotografie*, der die Argumentation auf ihre mythologische Pointe bringt: „Noch nicht zu höherer Einsicht gelangt, hält die Menschheit sich immer noch in Platons Höhle auf und ergötzt sich - nach uralten Gewohnheiten - an bloßen Abbildern der Wahrheit.“[142]

Zwar läßt sich die antisoziale Rede Brinkmanns oder Burroughs' nur partiell mit einer humanistisch motivierten Entfremdungskritik zur Deckung bringen, worauf es in diesem Zusammenhang jedoch ankommt, ist der hintergründige Platonismus, der die Struktur zweier so unterschiedlicher Versionen der Simulakrenkritik bestimmt. Insbesondere bei Burroughs ergibt sich die gesamte Welt des Medien-Subjekts als Höhle aus Trugbildern ohne die Außenwahrheit des Intelligiblen. Die Konstruktionsprinzipien dieser Welthöhle verfugen die - von L. Gustafsson so benannte - extremistische Sprachphilosophie des 19. Jahrhunderts mit einem puritanischen Positivismus. Daß „die natürliche Sprache als systematisch irreführendes Zeichensystem fungieren kann“[143], ist Voraussetzung des medialen Tricks, durch den die Bilderwelt uns die Wirklichkeit ersetzt. Positivistisch ist der erhoffte Ausweg in die Eindeutigkeit reiner Referenz auf Wahrnehmungsdaten, während die Konzeptionen des „prerecorded word and image“ und des allgegenwärtigen Kontrollsystems mit seinen „concealed controllers“ puritanische Prädestinationslehren und Bildnistabus travestieren[144]. Und wenn L. Gustafsson zur Sprachphilosophie Nietzsches anmerkt, sie könne ebenso als reductio ad absurdum ihrer wissenschaftlichen und metaphysischen Voraussetzungen interpretiert werden, so gilt dies für Burroughs' Wissensfiktionen in gleichem Maße[145].

Schon in der platonischen Erstversion des Höhlenszenarios kann man die Sophisten als Veranstalter des Schattenspiels vermuten, deren bilderproduzierende Rhetorik im Gleichnis getroffen werden soll. „Der Schein des Sinnenwirklichen wird dort zur verführerischen Macht, wo er sophistisch verdoppelt wird. Platon charakterisiert die Sophisten als diskursive Zauberer. Sie verführen junge Leute, die

---

141 Lewis Mumford, *Eine Welt aus zweiter Hand* (1952); abgedruckt in Kemp 1983, S. 104.
142 Sontag 1978, S. 9; zum Platonismus in der Fotografietheorie vgl. auch Busch 1989, S. 13-29.
143 Gustafsson 1980, S. 17.
144 Vgl. etwa Burroughs 1985, S. 60 und 1970, S. 34f; die puritanische Komponente der informationstheoretischen Paranoia hat später der in vielerlei Hinsicht von Burroughs beeinflußte Thomas Pynchon in einem der Handlungsstränge von *Gravity's Rainbow* weitergeführt.
145 Gustafsson 1980, S. 266f.

Gesprochenes noch nicht durch Erfahrung und Praxis falsifizieren können, durch *eidola legomena* und *logois phantasmata*"[146] - und brauchen keine Falsifizierung zu fürchten, wenn das Sinnenwirkliche technisch erzeugt werden kann. Die Medienhöhle nach Brinkmann und Burroughs ist eine Variante der platonischen, in die keine philosophische Pädagogik Einlaß findet. Letztere bildet sogar, als Identitäts- und Schlußfolgerungslogik, die strukturelle Basis aller Sophismen. Die argumentierende Rede, weit davon entfernt, aus dem Schein zu emanzipieren, liegt ihm zugrunde; sprachlich Geordnetes ist essentiell Rhetorik. Das Unwesen in der Sprache entsteht - ganz im Sinne der platonischen Tradition - aus einem Verlust an Referenz[147]. Das Abbild, das die realen Dinge ersetzt, verbündet sich mit der sprachimmanenten Verweisstruktur, bis die Bilder nichts weiter sind als projizierte Bedeutungen, die Wörter nichts weiter als Abwesenheit der Objekte.

Die Nutznießer und Urheber solch unverantwortlicher Kommunikation entziehen sich zwar den Blicken, lassen sich aber in Gestalt des Medienmagnaten, Politikers oder Propagandafachmanns als moderne Nachfahren der Sophisten identifizieren[148]. Sie haben zur bösen Absicht, den Menschen über seine Physiologie zu täuschen. Die vorgegaukelte Welt der Bedeutungen hindert ihre Bewohner daran, sich zueinander und zu sich selbst als Subjekt-Objekt ihrer psychophysischen Regelkreise zu verhalten. Solches Verhalten verspricht Autonomie als Personalunion von Versuchsleiter und Versuchsperson und Lust im Kollaps dieser Unterscheidung.

Redefigur und Buchstabe stellen lediglich Extreme des Referenzverlusts dar, da sprachliche Verständigung nirgendwo von ihrem Mißbrauch zu trennen ist. Die Möglichkeit einer anderen Form der Kommunikation und die anzuwendenden Gegentechniken hängen nicht zuletzt davon ab, welchen genauen Namen dieser Mißbrauch trägt. Wenn er als binäre Logik, linear-gerichtete Zeichenordnung und Steuerung durch verborgene Instanzen dingfest gemacht wird, dann kann diese Steuerungsmacht durch Schneiden, Permutieren und Rückkoppeln unterlaufen werden. Die Verfahren, die - im Zugriff auf Sprache als typographische oder magnetographische Oberfläche - auch von Brinkmann gegen die abendländische

---

[146] Bolz 1991, S. 15f; vgl. auch Blumenberg 1989, S. 186f.

[147] Vgl. Burroughs 1970, S. 171: „The intention of the control machine is of course to keep word and referent as far separated as possible".

[148] Vgl. Burroughs 1985, S. 159 und Burroughs 1970, S. 132.

Zwangsgrammatik aufgeboten werden, sind Symptome der Zeitgenossenschaft mit den zeichenmanipulierenden Automaten des kybernetischen Wissens[149], mit einem Maschinensymbolischen, das typographisch, schematisch und interpretationsfrei operieren kann. Solchem Schriftprogramm antwortet das Begehren Burroughs', dieses enterbten Erben der Rechenmaschine[150], unter der Maske eines paranoiden Platonismus, der die Möglichkeiten technischer 'Trugbildnerei mit der verankerungslosen Kombinatorik der Charaktere kreuzt. Seine Poetik ist treffend als „contre-théorie de l'information" bestimmt worden: „L'écriture de W.B. est contemporaine d'une époque qui a voulu laver scientifiquement le langage de tout *sens* préalable et prégnant, jusqu'à oser formuler que l'information H ou la complexité C d'un message sont mesurées par le logarithme binaire de l'improbabilité du message (...). *L'intervention fictionelle brise et bouffe ce savoir opérationnel, à la fois en le mimant, le maniant, et le faisant trébucher quelque part.* (...) Fiction d'un monde *béhaviouriste*, soumis aux technologies informationelles psychosantes et structurées intégralement par l'univers «Stimulus-Réponse»."[151]

Falls die Kritikpunkte näherhin als westliches Denken, indoeuropäische Grammatik, alphabetische Schrift bestimmt werden, dann ist ein anderer, radikaler Schrifttypus vorstellbar: eine syntaktisch starre Bilderschrift, die aus logographischen Systemen abgeleitet wird[152]. Die phonetische Schrift verwirklicht die Möglichkeiten des Graphismus nur unvollkommen, da sie an ein Sprechen gebunden bleibt, das durch die Vertauschung von Satzbestandteilen Bedeutungsalternativen hervorbringt. Erst wenn sie durch eine arkane Piktografie mit festgelegter Wortstellung ergänzt wird, ist die perfekte Kontrolle der Bedeutungen und damit allen Geschehens erreicht: unveränderliche Reihenfolge im Satz und eindeutiger Zeichenbezug schließen jede Infragestellung aus. Im Gegenzug läßt sich nun auch ein absoluter Gegen-Satz konstruieren. Solange die Permutation nicht ausschließen konnte, daß rekombinierte Elemente neuen Sinn machen, solange konnte die Zerstörung von Grammatik und Logik, konnte der Kurzschluß autonomer Individualität scheitern. Erst die ein-eindeutige Linearität von Burroughs' fiktiver Hieroglyphik ermöglicht die Zerstörung des Satzes durch Umstellen seiner

149 Vgl. Burroughs/Gysin 1979, S. 77ff; dazu auch Kittler 1986, S. 167.
150 Zu Burroughs' Herkunftsfamilie vgl. Skerl 1985, S. 2f.
151 Goux 1978, S. 116 u. S. 122.
152 Vgl. zum folgenden Burroughs 1970, S. 168ff.

Konstituenten, stößt bis zum letzten Antagonismus des Einen Sinns und seiner Vernichtung vor[153].

„To destroy in your nervous system the effect of a verbal formulation, and all aberration is based on verbal formulations, you have only to put the words in hieroglyphs and then permutate the order of the symbols. [...] You will notice that you can now read without subvocal speech. You will notice further that while the order of symbols is as in English from left to right you do not have to read it symbol by symbol from left to right. In fact you can see and read the sentence as a whole seeing the beginning and end of the sentence at the same time."[154] Unter dem Schlagwort der Hieroglyphe[155] forschen Brinkmann und Burroughs nach einer Schreibweise, die zwei Bedingungen erfüllt. Zum einen müssen ihre Signifikanten gegen die hergebrachte Ordnung des Syntagmas sinnzerstörend rekombinierbar sein - eine Bedingung, die ursprünglich auf die typographische Ordnung der Schreibmaschine verwies[156], und die die doppelte Artikulation als Spezifikum menschlicher Sprache unterläuft. Andererseits muß sie transparente Zeichen hervorbringen, die dem Referenz-Objekt benachbart bleiben und auf einen Blick erfaßt werden.

So zu schreiben heißt, die Leistung diskreter und normierter Grapheme mit der des fotografischen Zeichens zu vereinigen. Es heißt auch, zwei verbreitete und einander ergänzende Bestimmungen der Fotografie aufzugreifen: die Fotografie ist Anti-Syntax und sie ist indexikalisch-ikonisches Zeichen[157]. „Mit der Fotografie hatten die Menschen [...] entdeckt, wie man Bildberichte ohne Syntax geben kann"[158] - dieser Satz McLuhans knüpft an die einflußreichen Analysen William M. Ivins' an, der die durch das technische Medium erschlossenen Möglichkeiten prägnant formuliert hatte: „Die Fotografie ist die letzte Entwicklung der Reproduktionstechnik. Wenn sie auch ihre Grenzen hat, so ist sie doch frei von jeder Syntax

153 Die Beziehungen, die Burroughs' Werk zur Informationstheorie unterhält, werden an diesem Punkt besonders deutlich, entspricht doch seine Idealgrammatik (im Stile einer *finite state grammar*) genau den Erfordernissen der automatischen Sprachverarbeitung - zumindest nach dem Kenntnisstand der 60er Jahre.

154 Burroughs 1970, S. 172.

155 Sie schließen damit an eine mächtige Tradition der Schriftreflexion an, in der (neo)platonistische Motive eine bedeutende Rolle spielen; vgl. Derrida 1974, S. 140ff und Starobinski 1984, S. 113f.

156 Vgl. Burroughs 1970, S. 169.

157 Vgl. Barthes 1990, S. 14 u. S. 45, Wetzel 1989, S. 86f und Beilenhoff 1991, S. 465.

158 McLuhan 1968, S. 206f.

und hat auf diese Weise es dem Menschen ermöglicht, all die interessanten und bedeutsamen Dinge zu entdecken, die durch die Syntax verbaler oder visueller, d.h. symbolischer Codes verzerrt, verdunkelt, ja verborgen worden waren. Es ist ein Unglück, daß diese Tatsache nicht von mehr Menschen erkannt wird."[159]

Fotografie gilt dieser Tradition als Konkurrenz einer schlechten, technisch-manipulativen und als Komplement einer guten, natürlich-präsenten Schrift. Dekontextualisiert und dauerhaft wie das geschriebene Wort übertrifft sie dieses durch die Eigenschaften der Selbstabzeichnung und der Ähnlichkeit. Der die Fotografie verhandelnde Diskurs tritt hier in eine Spekulation ein, die zuvor mit dem Thema der Hieroglyphe verknüpft war[160]. Innerhalb der von Jacques Derrida analysierten Geschichte abendländischer Schriftreflexion und Schriftmetaphorik[161], wird das fotografische Zeichen der piktografisch-natürlichen Schrift des Ursprungs angenähert. Es ist fehlerlose Kopie und Verdoppelung dieser Schrift, in dem Moment, da das moderne autobiographische Subjekt sich daran macht, sie nicht mehr als Präsenz des natürlichen Logos, sondern als innere Wahrheit des Herzens zu entziffern. Bereits im Werk Rousseaus, mit dem die Epoche dieses Subjekts einsetzt, kommuniziert die Theorie der Hieroglyphe mit der Metapher einer camera obscura, die dem Buch der Subjektwahrheit die Naturtreue des automatisch fabrizierten Porträts zusichern soll[162]. In entgegengesetzter Wertung gilt die Fotografie bei Brinkmann und Burroughs nicht mehr, wie noch bei McLuhan, als äußerer Anstoß einer Hinwendung der Kunst zur „inneren Welt" der Wahrnehmungen und Gefühle[163], sondern als exoterische Ergänzung der dem Subjekt eingeschriebenen Kontrollstimmen.

---

159 William M. Ivins, *Neue Botschaften und neue Sehweisen* (1953); abgedruckt in: Kemp 1983, S. 100.

160 Für diese Übernahme durch die Fotografie im historischen Augenblick der Hieroglyphenentzifferung durch Champollion gibt es einige konkrete Indizien, denen hier nicht nachgegangen werden kann. Dazu würden z.B. die Bemühungen Talbots um die Entschlüsselung der assyrischen Keilschrift gehören, oder die Rede Aragos vor der Académie des Sciences im Jahr 1839: „Um die Millionen und Aber-Millionen Hieroglyphen zu kopieren, die auch nur die Außenseiten der Denkmäler von Theben, Memphis, Karnak usw. bedecken, bedarf es Dutzende von Jahren und einer Legion von Zeichnern. Mit dem Daguerrotyp könnte ein Mann diese Aufgabe bewältigen. Man rüste das ägyptische Institut mit zwei oder drei Apparaten Daguerres aus und auf den Tafeln des berühmten Reisewerks, das die Ergebnisse unserer unvergeßlichen Expedition sammelt, werden im großen Ausmaß wirkliche Hieroglyphen die fiktiven und konventionellen Zeichen ersetzen." (Abgedruckt in Kemp 1980, S. 51f).

161 Derrida 1974, zum Thema vgl. insbesondere S. 30ff u. 140ff.

162 Zu Rousseau vgl. in diesem Zusammenhang Starobinski 1984, S. 113f u. S. 128; Derrida 1974, S. 482ff und Schneider 1986, S. 10f u. S. 22ff.

163 Vgl. McLuhan 1968, S. 219f.

Die Äußerlichkeit, die den Kontrollmechanismus perfektioniert, ermöglicht zugleich die graphischen Techniken der Gegenmanipulation, dank derer die im Inneren verankerte Stimme vertrieben und das bedeutungslos Anwesende aufgespürt werden kann. Es handelt sich um eine mediale Wendung der abendländischen Scheidung von guter und schlechter, äußerlicher und innerlicher Schrift[164]: Verneinung der Sprache-als-Schrift in der äußersten Schrift der Apparate. Die Foto-Zeichen spalten sich in die Schreck- und Trugbilder der Massenmedien und in eine Literatur, die deren anti-syntaktisches und deiktisches Potential ins Negativ ihrer Schrift übersetzt.

In *Eine Komposition* gestaltet Brinkmann mit Hilfe des Durchschlags einen Positv-Negativ-Prozeß, um Maschinenschrift und Selbstabzeichnung zu verbinden. Nicht - wie von Burroughs vorgeschlagen - das Element eines piktografischen Vokabulars, sondern der lyrische Text selbst fungiert als Hieroglyphe, indem er sich der syntaktischen Codierung widersetzt. Die Orientierung an den Aufzeichnungsverfahren technischer Medien verfolgt das Ziel, den aus abstrakten Lettern gebildeten Text als Schrift eines Blicks und als indexikalische Spur eines Objekts zu konstituieren[165]. Das Objekt, das auf diese Weise zur Erscheinung gebracht wird, kann - und darin unterscheidet sich die Schriftapparatur vom optochemischen Verfahren - nicht einfach der sichtbar vorhandenen Welt entnommen werden. Um sich als einzigartiges abzuzeichnen, ist es auf Signifikanten angewiesen. Der leuchtende Grund der Schrift ist kein beliebiger heller Gegenstand, sondern das Andere der differenzierenden Artikulation, dem es gelungen ist, die Beschriftung abzuwehren oder sie zu löschen.

Dafür, daß es die einstige Präsenz des Objekts apparativ beglaubigt, zahlt das fotografische Zeichen einen Preis: die Wirklichkeit, derer es uns versichert, ist „auch nichts anderes als ein Zufall"[166]. Niemals wird es der Notwendigkeit einer Ursache habhaft, selbst wenn es dem Wunsch nach Enthüllung einer Wahrheit entgegenkommt. Der semiotische Realist und subtile Ikonodule Roland Barthes wird enttäuscht, als er mittels Vergrößerung einer Fotografie versucht, „zum Wesen [s]einer Mutter vorzudringen": „diese närrische Hoffnung, die Wahrheit zu

[164] Vgl. Derrida 1983, S. 30, mit Verweis auf den Abschnitt 63 des *Phaidros*.

[165] Dabei kann sich das Gedicht neben der Fotografie auch andere technische Aufzeichnungsverfahren zum Vorbild nehmen. Die mehrspaltigen Flächengedichte in *Westwärts 1&2* orientieren sich, gleichfalls einer Anregung Burroughs' folgend, auch an den Möglichkeiten des Tonbandes; vgl. Burroughs 1970, S. 15.

[166] Barthes 1985, S. 97.

enthüllen, kann ich nur haben, weil der Sinngehalt des Photos genau in diesem »*Es-ist-so-gewesen*« liegt und weil ich in der Illusion lebe, es genüge, die Oberfläche des Bildes zu reinigen, um zu dem zu gelangen, *was dahinter ist*: auf das Photo eingehen heißt, es umdrehen, ins Papier eindringen, auf seine Rückseite gelangen (das Verborgene ist für das westliche Denken »wahrer« als das Sichtbare). Doch leider ist mein Forschen umsonst, ich entdecke nichts: was ich vergrößere, ist nur das Korn des Papiers: ich löse das Bild auf, und zurück bleibt allein sein Stoff; vergrößere ich aber nicht und begnüge mich mit der eingehenden Betrachtung, so erfahre ich nicht mehr als das, was ich schon lange, seit dem ersten Blick darauf, gewußt habe: daß es tatsächlich so gewesen ist: die Prozedur hat zu nichts geführt."[167]

Bild oder Stoff, dieses Dilemma bleibt unauflösbar, gerade wenn die Prozedur in der Enttäuschung des Wunsches der Absicht des Begehrens folgt. Erneut erweist sich hier das Verfahren des Ikonoklasten Brinkmann demjenigen Barthes' als komplementär. Da Sprache und Fotografie sich überlagern können, da optischer Apparat und Schriftmechanismus sich als Möglichkeiten der Beglaubigung und der Verneinung wechselseitig durchkreuzen, wird Brinkmann des Nichts als Substanz ansichtig. Die bilder- und medienkritische Rede, die die Simulakren denunziert, nur um sie als Pädagogik der unmittelbaren Anschauung um so mächtiger wieder aufzurichten, überbietet er durch die Konstruktion einer Abwesenheit, die die Blicke auf sich vereinigt. Diese Abwesenheit verteilt sich auf die zwei Seiten eines Blattes. Während das Auge des Schreibenden auf einer schriftlosen Oberfläche ruht, fehlt dem Leser das Objekt des Autorblicks. Weder Barthes noch Brinkmann können zeigen, wovon sie schreiben. Das geliebte Bild der Mutter, der unbeschriebene Schirm der Schrift sind von der Reproduktion im Buch ausgenommen. So setzt das Begehren des Autors notwendig auf ein Phantasma des Lesers. Verführt durch eine Strategie des Zeigens und Verbergens, tritt der Leser an die Stelle des Zeugen, der im fotografischen Prozeß für überflüssig erklärt wurde. Ein solcher Zeuge, dessen Situation nur ironisch sein kann, hat nichts anderes gesehen, als einen Text: einen zu ästhetischen Zwecken arrangierten Zeichenzusammenhang.

---

[167] Barthes 1985, S. 110f; und so stellt sich auch bei und für Roland Barthes die Frage, ob es hier der *Schriftsteller* oder der *Foto-Amateur* ist, „der mit dem Körper seiner Mutter spielt" (Barthes 1974, S. 56).

V *Eine Komposition, für M.* - weitere Lektüre: Text

1. Personen und Dinge

Fotografie und Schrift, Bild oder Sprachzeichen - die Untersuchung der poetischen Möglichkeiten, die sich aus der Konfrontation unterschiedlicher Aufzeichnungsmedien ergeben, ging von der Negation aus, die die Kategorien /Person/ und /Objekt/ gegeneinanderstellte. Im Text wie auf dem Bild ist zunächst das Ding des Zeichens vorhanden, an dem sich die Alternativen 'Sein/Schein', 'real/imaginär', 'anwesend/abwesend' nicht entscheiden lassen. Stellen sich die Personen, sofern sie Instanzen seiner Aussage sind, im Gedicht anders dar als die „Dinge"? Gibt der lyrische Text ein untrügliches Zeichen für die Anwesenheit des dichtenden Subjekts, das - wie die Tradition der Gattung es bestimmt - sich ausspricht?

Konturen des Dings

Die Gegenüberstellung von Dingen und Personen geht auf andere Sem-Oppositionen zurück, als die Gegenüberstellung von Ding und Erscheinung. Das beiden Oppositionspaaren gemeinsame Semem 'Ding' wird zunächst gemäß der Achse 'real vs. irreal' artikuliert und verweist auf die veridiktorische Modalität. Rückblickend wird deutlich, daß auch die Identifikation von Ding und Erscheinung in Zeile 19 auf einer Opposition des Typs 'unmarkiert vs. markiert' beruhte: als merkmalloser Term ist das 'Ding' immer gespalten, immer auch Erscheinung, so wie die Existenz des Scheins - und damit die Implikation des Nicht-Seins - vom Sein nicht ferngehalten werden kann. Der Kontrast zu /Person/ begründet sich dagegen in erster Linie auf der Zuschreibung oder Aberkennung des Merkmals /belebt/. Die Verknüpfung der beiden Oppositionen über ein gemeinsames Lexem parallelisiert mit den Paaren 'Sein/Schein' und 'Leben/Tod' zwei fundamentale Artikulationsachsen. Die in der Prädikation explizit gemachte Disjunktion bekräftigt eine Unterscheidung, die „auf einem Blatt Papier" verloren zu gehen drohte - bedeutet doch die Feststellung, daß die Objekte dort nicht wirklich sein können, für die Person, daß sie als repräsentierte nicht lebt.

Eine solche Verknüpfung kann sich auf einen Topos beziehen, der anläßlich der Fotografie beharrlich wiederkehrt[1] und dessen aktuelle Formulierung Brinkmann dem Buch McLuhans über die *Magischen Kanäle* entnehmen konnte. Dessen Fotografie-Kapitel faßt die ästhetischen, technologischen und semiologischen Auswirkungen des Mediums auf westliche Gesellschaften zusammen - darunter an prominenter Stelle die Ersetzung der Substanz durch ihren Schatten und die Verwandlung des Menschen in einen Gegenstand. Dabei beruht der vergegenständlichende und mortifizierende Effekt des Apparats bemerkenswerterweise auf dessen Einäugigkeit: „Monokel wie Kamera zeigen die Tendenz, Menschen in Dinge zu verwandeln, und die Fotografie erweitert und vervielfältigt das Bild des Menschen bis zum Maßstab der Massenartikel."[2] Ganz entsprechend gilt auch für Siegfried Kracauer, dessen Überlegungen zur Fotografie schon Brinkmanns Medienpoetik der 60er Jahre beeinflußt hatten, daß „die Kamera zwischen Menschen und Dingen, belebter und unbelebter Natur keinen Unterschied kennt."[3] Der Verlust an Leben und Individualität - darin stimmen McLuhan und Kracauer überein - bildet das Gegengewicht zur jederzeit verfügbaren Nähe der fotografischen Präsenz. Technische Medien, die wie die Fotografie dazu dienen sollen, einen Sinneseindruck aufzuzeichnen und seiner Vergänglichkeit zu entreißen, zeigen alles im Zustand eines Dings, für das die Unterscheidungen unbelebt oder tot, vorgestellt oder wirklich anwesend keine Gültigkeit haben. Nur wenn der Schrifttext, dessen Buchstabe bekanntlich tötet, es ermöglicht, den Unterschied von bezeichneter Person und repräsentiertem Ding nicht lediglich zu behaupten, sondern vor Augen zu führen, macht seine Differenz zur Fotografie tatsächlich einen Unterschied. Damit taucht zugleich die Frage auf, wie die Relation von Kategorien bezeichnet werden kann, deren Kontrast sich gerade im Hinblick auf die Möglichkeiten der Bezeichnung ergibt. Deshalb kennt *Eine Komposition* keine einfache Bezugnahme auf das Objekt. Das Ding ist in diesem Text auf unterschiedlichen Ebenen vorhanden und jedesmal mehrdeutig: als Objekt der Darstellung und des Blicks, als Objekt der Geste und der Schrift, als Objekt der Bezeichnung und der Vertauschung.

[1] Vgl. zur „Unmittelbarkeit ohne Präsenz" und Vorwegnahme des Todes als Inhalten moderner technischer Medien Manfred Schneiders Lektüre der Fotografie im Werk Marcel Prousts; Schneider 1986, S. 98ff.

[2] McLuhan 1968, S. 206.

[3] Vgl. Kracauer 1974, S. 120ff.

Liest sich die Kategorie /Objekt/ syntagmatisch zunächst als Negation der /Person/, so trägt sich das Lexem 'Ding', den Mikrokontext der Zeile oder des Satzes übergreifend, auch in zwei paradigmatische Reihen ein. Das Wort wird in eine inhaltsseitige und eine ausdrucksseitige Serie aufgenommen, es teilt sich - und darin bleibt Brinkmann den poetischen Verfahren der Moderne treu - in Signifikant und Signifikat. Inhaltsseitig ergibt sich eine Folge von Quasi-Synonymen aus „Ding", „Sache" (Z. 23) und „Gegenstand" (Z. 37). 'Ding' erscheint dabei als Archi-Lexem, das alle Klassem-Gehalte des Paradigmas abdeckt und alle Isotopien miteinander verknüpft. Während „Sache" und „Gegenstand" nur je einmal im Text vorkommen, ist 'Ding' eines der am häufigsten vorkommenden Lexeme des Textes. Dem entspricht die zunehmende Entfaltung und Aufteilung der begleitenden Artikelformen nach ihren grammatischen Bestimmungen und den damit gegebenen Determinationshinweisen. Während im Zusammenhang mit den Formen des Lexems 'Ding' die einfache Opposition des unbestimmten und des bestimmten (kataphorischen und anaphorischen) Artikels auftritt, wobei mit der Verwendung auch der Negations- und der Nullform alle formalen Möglichkeiten ausgeschöpft werden, sind den je einmal vorkommenden „Sache" und „Gegenstand" auffälligerweise Formen des spezifischen Artikels vorangestellt[4]. Die Opposition 'anaphorisch/kataphorisch' wird also bezüglich des bestimmten Artikels um die Opposition 'einfacher vs. spezifischer Artikel' erweitert. Für die Semantik des Artikels bedeutet dies, daß - über die einfache Aufteilung in 'Vorinformation vs. Nachinformation' hinaus - zur näheren Bestimmung der Nomina zusätzliche Determinationshinweise gegeben werden. Im Zusammenhang von *Eine Komposition* läßt sich der Kontrast von Demonstrativ- und Summativ-Artikel als Opposition 'situative vs. generelle Referenz' beschreiben. Die Ordnung der Artikel lenkt die Aufmerksamkeit erneut auf die Problematik der Referenz: können solche Zeichen auf Dinge in der Welt verweisen, wenn sie in einem literarischen Text auftreten?

Werden Ding, Sache und Gegenstand auf diese Weise durch den Gebrauch des Artikels gegeneinander differenziert, so unterscheiden sie sich von vornherein hinsichtlich der gleichfalls vom Artikel angezeigten Kategorie des Genus. Richtet die Lektüre des Poetischen ihre Aufmerksamkeit auf Spürbarkeit und Motiviertheit des Signifikanten in Verbindung mit dem grammatischen Parallelismus, dann treten in

---

[4] Zur Terminologie vgl. Weinrich 1993, Abschnitt 4.5.

der Gegenüberstellung von „diesen (Sachen)“ und „jeder (Gegenstand)“ die das Genus signalisierenden Grundformen des bestimmten Artikels in ihrer femininen und maskulinen Ausprägung hervor. Diese indirekte Signalisierung des grammatischen Geschlechts findet keine Entsprechung beim Neutrum ‘Ding’, das im Text nur von Pluralformen des bestimmten Artikels begleitet wird. Als Artikel und Pro-Form ist der Ausdruck >das< ansonsten überaus häufig vertreten - vor allem aber kommt er als Nominativ des bestimmten Artikels nur in Verbindung mit dem zentralen Gegenstand des Textes, dem weißen Blatt Papier, vor, und zwar gleich zweifach: als „das Weiß(e)“ (Z. 3, Z. 43) und als „das Blatt Papier“ (Z. 12, Z. 28, Z. 34). Demgegenüber gibt es im gesamten Gedicht nur je einen Vertreter des bestimmten männlichen und weiblichen Artikels im Nominativ Singular - als „Der Tod“ (Z. 32) und als „Die Sprache“ (Z. 38), wobei in beiden Fällen ein Buchtitel angeführt wird. Inhaltlich läßt sich das Paar Tod/Sprache ohne größere Schwierigkeit auf die oben analysierte Fragwürdigkeit des Dings als Ding des Zeichens beziehen.

Die Reihe der Quasi-Synonyme läßt sich also mit einer zweiten Reihe parallelisieren. Erst „das weiße Blatt Papier“ verkörpert aber das Element, das es erlaubt, die Konstellation als Form zu schließen. Zugleich Ding und Nicht-Ding, Inner- und Außersprachliches, Bezeichnetes und Nichtbezeichnetes, An- und Abwesenheit der Personen läßt es beide Reihen zueinander in Beziehung treten. Die Verschiebung des Neutrum-Artikels weist auf ein Ungleichgewicht im Parallelismus: Ding, Sprache und Person finden ihren Zusammenhang nicht im Bezug des Zeichens auf das Bezeichnete, sondern mittels dessen, was als Materialisation dieser Nicht-Relation erscheint. Das Spiel der Artikel spricht - über die Dreifaltigkeit des Dings hinaus - auch von einer Ordnung des Geschlechts in Brinkmanns Texten.

Im Rahmen der semantischen Isotopien, die über die Serie dieser Quasi-Synonyme aufeinander verweisen, kann das Semem ‘Gegenstand’ in seinem aktuellen Kontext eindeutig der Isotopie /Sprache/ zugeordnet werden, in die auch „Ding“ an mehreren Stellen des Textes eingetragen wird. Aus der Nachbarschaft der beiden Lexeme in den Zeilen 36/37 läßt sich eine metaphorische Verknüpfung der Isotopien /Sprache/ und /Objekt/ ableiten, die auf den Gleichsetzungen Ding=Wort und Gegenstand=Frage beruht. Der Tropus ergibt sich aus dem Einsatz zweier komplementärer Möglichkeiten der Äquivalentsetzung durch die Metapher: der vollständigen Substitution als Metapher in absentia, deren Reduktion

durch das Formelhafte der Wendung und das für Figur und Nullstufe identische Genus erleichtert wird; und der einfachen Prädikation als Metapher in praesentia, deren Rückführung auf die zugrundeliegende Synekdoche[5] aufgrund des fehlenden Herkunftskontextes erschwert ist. Die gesamte Figur, die so aus der Verknüpfung der Tropen und der Isotopien hervorgeht, erscheint deshalb so schwach markiert, weil es sich um die Zeichenrelation selbst handelt: der Verweis des Zeichens auf den Gegenstand erhält die Form der Metapher.

Über die weiteren Exemplare von 'Ding' und über die bereits in Zeile 9 eingerichtete Polysemie von „Frage" ist die Isotopien-Koppelung /Sprache/-/Objekt/ noch mit den Sem-Gehalten /Perzeption/ (Objekt der Wahrnehmung) und /Kognition/ (Objekt der Erkenntnis) verbunden. Die „Sachen" hingegen erscheinen zunächst auf ein mögliches Handeln des Subjekts bezogen, auf eine tatsächliche Aktion im Raum der Körper - eine Virtualität, die im weiteren Text jedoch nur in Bezug auf das Blatt Papier als Objekt aktualisiert wird, also als Schreibakt. Indem sie, kraft ihrer semantischen Nähe im Lexikon einer Sprache, die Syntagmen, in die sie eingebettet sind, aufeinander beziehen und gegeneinander kontrastieren, verwandelt sich jedes dieser Synonyme, die in größter Allgemeinheit alle dasselbe zu bezeichnen scheinen, in den Tropus jedes anderen. Wie sich an dieser Serie ablesen läßt, wird der Begriff der Isotopie als Wiederholungsstruktur im Gedicht selbst problematisch. Bereits die semantisch stabilste, redundanteste Folge besteht aus lauter Brüchen, kein Vorkommen ist mit dem nächsten identisch: allein die wechselseitige Korrelation sich unterscheidender Ausdrücke und differierender Inhalte hält eine Struktur.

Neben den im gelesenen Text realisierten Kontexten setzen die Lexeme, die sich um das 'Ding' gruppieren, auch die für sie jeweils typischen prätextuellen Kontexte miteinander in Beziehung. „Gegenstand" meint so auch in alltagssprachlicher, lexikalisch registrierter Semantik das, was sprechend oder schreibend zum Thema wird; „Sache" ist durch die Erinnerung an die Sache des Rechts auch sonst schon das, was zwischen zwei Parteien verhandelt wird. „Ding" nennt - außer dem, was als Nicht-Person wahrgenommen bzw. erkannt wird - umgangssprachlich vor allem dasjenige, das nicht namentlich bezeichnet werden kann oder soll, das also, dessen Benennung noch aussteht.

[5] Zur Begründung der Metapher in praesentia auf der Synekdoche vgl. Dubois 1974, S. 186f.

Diese Konnotation des Nicht-Benannten liefert ein mögliches semantisches Korrelat der ausdrucksseitigen Serie, die in den Zeilen 21 - 28 entsteht und aus zwei alliterierenden Reihen mit teilweise wörtlicher Wiederholung besteht. Die beiden Reihen überlagern sich in der Form >Dichter< „Ich“ (Z. 21) / „mich“ (Z. 24) / „Ich“ (Z. 27) / „Dichter“ (Z. 27) / „Ich“ (Z. 27) und „Ding“ (Z. 21) / „Ding“ (Z. 21) / „diesen“ (Z. 23) / „Dichter“ (Z. 27) / „dir dieses“ (Z. 28). Der strukturbildende Grundkontrast findet hier seine Form im Signifikanten. Auf der einen Seite das schreibend-sprechende Dichter-Ich, auf der anderen die Konstellation aus Objekt - samt hinweisender Deixis - und Adressat. Allein die Silbe >Dich< (in „Dichter“) kombiniert die Phonem- bzw. Graphem-Kerne beider Serien und tritt als Form in das Paradigma der im Text enthaltenen Personalpronomina der zweiten Person Singular ein, so daß den Paaren Ich/Du (Z. 21), mir/dir (Z. 45/46) das Paar mich/Dich[ter] (Z. 24, Z. 27) an die Seite gestellt wird. Der Signifikant >Dichter< fungiert auf diese Weise als Verdichtung, als Paronomasie in der Adressant, Adressat und Objekt widerspruchsfrei koexistieren.

Das Wort „Dichter“, das ein ‘ich’ in sich einschließt, wird in Zeile 27 seinerseits vom zweimaligen Vorkommen dieses Pronomens eingerahmt. Die Distanzen zwischen den Wiederholungen, die durch eine lineare Lektüre des Syntagmas überbrückt werden, haben dabei unterschiedlichen Wert. Der durch das nach rechts ausgerückte „Ich schlage“ entstandene Zwischenraum, der eine ungefähre optische Symmetrie der Abstände herstellt, erhält semantische Qualität. Zunächst verweist er erneut auf die in der Lektüre notwendige Rekonstruktion des Syntagmas, da der Leser in Erwartung herkömmlicher Versifizierung die Unterbrechung der Zeile als Instruktion auffaßt, in der nächsten Zeile fortzusetzen. Die ergänzungsbedürftige Syntax führt dann dazu, daß der Satz über den Zeilensprung rückblickend grammatisch vervollständigt wird. Zugleich wird der den Textbildungskonventionen widersprechende Leerraum in der Zeile als kontrastierendes Verfahren auffällig, das die Automatismen syntagmatischer Verkettung durchbricht. Dem Zeilensprung des Verses, der traditionell die Möglichkeiten des prosodischen, grammatischen und semantischen Parallelismus unterstützt oder erweitert, steht ein *spacing* innerhalb der Linie der Zeile gegenüber, das es ermöglicht, die Opposition Schrift/Schreibfläche oder auch Syntagma/Abwesenheit des Syntagmas in die Form des Gedichts einzubringen. In Symmetrie zur Zustands-Prädikation des Kopulaverbs erscheint das Weiß des Papiers. Die prädikative Bestimmung des Subjekts wird nicht unmittelbar in einem entsprechenden Tun des so bestimmten Aktanten fortgesetzt, sondern im

Aussetzen der Bestimmung wiederholt. Genau an Stelle der Prädikation kann - im Abstand, den die Verräumlichung der Sprache einrichtet - das erscheinende Ding in eine Beziehung zum Schrifttext treten. Diese Abwesenheit der Schrift bildet eine Figur der Negation, die sowohl bestimmt als auch unbestimmt ist, da auch in diesem Fall die erwartbaren semantischen Bestimmungsverhältnisse mittels der Markierung außer Kraft gesetzt wurden. Das poetische Verfahren fordert zugleich und suspendiert die Lektüre des Gedichts als Wiederholungsmatrix - nicht in einer Bewegung dialektischer Selbstreflexion, sondern in einer der Übertragung.

Der grammatische und lautliche Parallelismus läßt den Satz „Ich bin ein Dichter“ exakt als positives Gegenstück zu „Ich bin kein Ding“ hervortreten, als Identität, die durch die Unterscheidung vom Ding ermöglicht wird. Der Parallelismus setzt jedoch nicht nur den Kontrast, sondern durch die Alliteration „Ding“ - „Dichter“ auch Ähnlichkeit. Prosodische und syntaktische Ebene, grammatische und phonetisch-buchstäbliche Wiederholungsfigur kommen nicht umstandslos zur Deckung, das Verhältnis von schreibender Person und Objekt bleibt mehrdeutig: der Ort der Distanzierung vom Objekt, der Differenzierung der Kategorien bildet auch den Ort, an dem die Trennung aufgelöst wird, der Kontakt sich herstellt. Was folglich produziert werden muß, ist die Aufspaltung des Objekts.

Die Annäherung von Ding und Dichter im Signifikanten und die Markierung des Unbeschrifteten führen durch eine konnotative Lektüre des Lexems 'Ding' zu einer weiterführenden Deutung. 'Ding' repräsentiert ja nicht nur die sehr allgemeine Gegenposition zur Kategorie /Person/, sondern verweist umgangssprachlich auf alles, was nicht namentlich benannt werden kann oder soll. Die Analogie der Isotopien /Person/ und /Objekt/ ergibt sich also aus einem gemeinsamen Kontrast zur Benennung. Der Dichter benennt das Ding nicht - eben damit es präsent sein kann. Anders als mächtige Traditionen der Gattung es nahelegen, aber in Übereinstimmung mit seinem sprachkritischen Programm, ist Brinkmann als Lyriker kein Virtuose des uneigentlich-eigentlichen Namens. Das Problem besteht nicht mehr darin, dem Ding durch das Wort zum Sein zu verhelfen; vielmehr gilt es, eine Schreibweise zu praktizieren, die dem Dichter Zugang zum Ding ermöglicht, ohne ihn in dessen Irrealität zu stürzen.

Als Schriftsteller assoziiert sich das Subjekt dem namenlosen Ding, um seinerseits Namen und Zeichen schreibend zu tilgen[6]. Vor den Gefahren der Irrealisierung und des Todes, die von seiten des in Umlauf gesetzten Zeichens wie von seiten des Dings drohen, soll die Selbstbezeichnung das schreibende Subjekt schützen. Allerdings bleiben zwei Fragen, die sich mit der Tilgung des Namens und mit dem Selbstbezug verbinden: die nach der Unverwechselbarkeit des Subjekts - schließlich ist Bedingung für das Funktionieren des shifters 'ich', daß jeder ihn benutzen kann - und die nach der Möglichkeit, einen Adressaten zu haben. Im Feld dieser Fragen vertritt die „leere weiße Seite" die Stelle eines Beweismittels; nur diejenigen, die auf sie schauen, konnten in diesem Text mit Fug und Recht 'ich' sagen. Das weiße Papier ist materialisiertes Phantasma der Anwesenheit der Person in dieser lyrischen Aussage, ihr Ausweisdokument. Es kann nur leer sein, wie der shifter, der als Symbol auf nichts verweist als auf die Botschaft, in der er enthalten ist[7]. Es ist dennoch - für einen kurzen Moment, bevor es wieder unter all den leeren Blättern, die ihm gleichen, verloren geht - der Index eines Subjekts gewesen. Dafür mußte es eine Zeugin geben. Ohne sie wäre alles Täuschung dessen, der versteht.

Grammatik der Person

Die Kategorie /Person/ entfaltet sich im hier untersuchten Textsegment zunächst durch einfachsten Parallelismus in die Unterscheidung von erster und zweiter Person Nominativ Singular. Die Pronomina der bestimmten Person[8] besetzen jeweils die Subjektposition in zwei ansonsten identischen Sätzen; ihrer Austauschbarkeit als Vertreter eines grammatischen Paradigmas entspricht die beiden prädizierte Opposition zur Kategorie /Objekt/. Innerhalb dieser syntagmatischen Matrix differenzieren sich die Kommunikations-Aktanten als Adressant und Adressat. Nachdem die erste Person bisher im Text nur in reflexiver Form auftrat und ein möglicher Partner der Kommunikation lediglich impliziert war (wie etwa durch die Fragesyntax in Z. 12/13), das Gedicht folglich als

[6] Die so entstehende literarische Paradoxie führt allerdings dazu, daß die Namen anderswo oder durch andere Instanzen doch ausgesprochen werden - vgl. zu *Eine Komposition* die postum veröffentlichte Variante *Papier, weiss* in *Eiswasser* (ohne Paginierung).

[7] Zur Theorie der *shifter* vgl. Jakobson 1971, S. 131f.

[8] Zur terminologischen Fassung der Kategorie /Person/ vgl. Weinrich 1993, Kap. 2.4, und Benveniste 1974, Kap. 20.

Selbstgespräch oder als monologischer Schreibakt aufgefaßt werden konnte, zeichnet sich mit der Nennung eines Adressaten die Szene eines Dialogs ab. Diese Szene und ihre Akteure bleiben zunächst virtuell, solange die Pronomina im Text lediglich gemeinsam als Pol einer Oppositions-Beziehung auftreten. Erst mit dem nach einer Leerzeile anschließenden Redezitat aktualisieren sie sich als sprechhandelnde Personen.

In der angeführten Rede verlagert sich die Opposition 'Person vs. Objekt' von der kategorialen auf eine pragmatisch-figurative Ebene. Der Prädikation eines Seins folgt die Umsetzung in eine - allerdings modalisierte, virtuelle - Aktion, der Feststellung folgt die Frage. Eine Frage, die die Verpflichtung, die kategoriale Trennung handelnd zu übernehmen, offenläßt, die aber zugleich in der Zusammenführung der Gesprächsrollen zum „wir" die Konsequenz aus der gemeinsamen Opposition zum 'Ding' zu ziehen scheint. Auf der Ebene des Gesprochenen, in der zitierten Rede, werden die Personen vereint; da es sich aber um in den Text übernommenes Sprechen, um das Bruchstück einer Szene im Schriftkontext handelt, ergibt sich unmittelbar eine neue Aufspaltung des pronominalen Bezugs. An wen richtet sich diese Frage? Ist der Partner der pragmatischen Aktion auch der Partner der Sprechhandlung? Verweist dieses „wir" auf einen Synkretismus von Adressant und Adressat oder - im Falle des sogenannten exklusiven wir - zielt die Rede auf einen weiteren Gesprächsteilnehmer, einen nicht genannten Dritten, der als Angesprochener symmetrisch zur Aussageinstanz des Fragesatzes stünde? Die anschließende Gegenfrage belegt, daß sich die Anwesenheit dieses weiteren Kommunikationspartners (oder Gegners?), der dann auch über die Modalitäten Verpflichtung und Erlaubnis entschiede, nicht ausschließen läßt - seine Position gleicht der des Lesers gegenüber dem Text des Gedichts. Wie die Replik des Dialogs die Möglichkeit voraussetzt, nicht gemeint zu sein, so beruht die Lektüre des Gedichts (wie jeder Schrift) auf der Möglichkeit, daß derjenige, der liest nicht der ist, der adressiert wird. Damit kehrt die anschließende Gegenfrage auch zur Dualität der Personen zurück[9], deren Zusammenführung ebenso vorläufig blieb, wie deren Trennung von den Objekten.

Eine entsprechende Entwicklung läßt sich auch hinsichtlich der Valenz und der inhaltlichen Zuordnung der Verben nachzeichnen. Die Verben 'sein' und

---

[9] Auch auf der lautlich-graphematischen Ebene ergibt sich in den Zeilen 23 und 24 eine deutliche Struktur aus Wiederholung und Umkehrung der für das Gedicht zentralen Diphtong- („aus diesen ... ausziehen") und Vokal-Notationen („Sollen wir nun" / „Fragst du mich").

'ausziehen' sind einwertig, die Kategorie /Person/ kann folglich nur in der Handlungsrolle Subjekt (als Subjekt-Aktant) auftreten[10]. Nachdem Adressant und Adressat zunächst getrennt und parallel als Subjekte eingeführt worden sind, wird durch das eine lokalisierende Handlung ankündigende Verb 'ausziehen' die Subjektrolle von Adressant und Adressat gemeinsam übernommen. Erst durch ein Verb der Kommunikation wird eine Verteilung der Gesprächsrollen auf zwei einander zugeordnete Handlungsrollen erreicht; dabei besetzt der Adressat die Subjektposition, während der Adressant aufgrund der Grammatik des Verbs 'fragen' die Position des Objekts einnimmt. Nicht nur durch die Verteilung der beteiligten Rollen, sondern auch durch die Syntax der Frage erweist sich dieser Satz als Inversion. Wie die Aussage „Ich bin ein Dichter" in Zeile 27 das positive Gegenstück zur Abgrenzung der Personen gegenüber dem 'Ding' darstellt, so macht das - in seiner grammatischen Struktur noch zu untersuchende - schreibmaschinelle 'schlagen' des anschließenden Satzes alle Gegenläufigkeiten rückgängig. Mit diesem Verb ergibt sich eine syntaktisch nicht markierte vollständige Interaktionsstruktur, in der alle drei Positionen semantisch unauffällig besetzt sind: Adressant in Subjektrolle, Adressat in Partnerrolle, Referenzobjekt als Akkusativobjekt.

Das Verb weist auch inhaltlich noch einmal auf die Unterscheidung der Aktionsebenen hin: Der Dichter als Aussageinstanz des Textes spricht nicht - er benutzt ein Schreibgerät. Während sich für die vorkommenden Verben also eine Dreiteilung in Existenz, lokalisierende Handlung und kommunikative Handlung ergibt, können bezüglich der Aussage Textebene und Zitatebene unterschieden werden, die den Kontrast 'Schreiben vs. Sprechen' implizieren.

Wer spricht und wer schreibt (in) ein(em) Gedicht? Den Konventionen der Gattung zufolge kennt das lyrische Gedicht nur eine einheitliche Instanz, der die gesamte Aussage unterstellt werden kann. Diese Instanz wird - der metaphysischen Unterordnung des Graphismus unter die Stimme folgend - im allgemeinen als einzelner Sprecher entworfen und bei Vorliegen entsprechender Personalpronomina als *lyrisches Ich* bezeichnet. Auch in *Eine Komposition* findet die Rede anderer Personen nur als Zitat Aufnahme. Will sich das Subjekt des lyrischen Textes aber innerhalb der dialogischen Szene ansiedeln, dann muß auch die eigene Rede als zitierte gekennzeichnet werden. Welche der zitierten Stimmen gehört aber dem Ich des Gedichts? Wer fragt und wer wird gefragt? Die Einführung eines

[10] Vgl. Weinrich 1993, S. 113ff.

zweiten Sprechers verhindert eine eindeutige Zuordnung der Pronomina. So doppelt sich das konventionelle Schema von Stimme und Schrift. Die Ebene der mündlichen Rede kommt als untergeordnete ins Gedicht, die direkte Rede des Textes ist schriftlich[11]. 'Ich' sagen und 'ich' schreiben meinen nicht dasselbe.

Die Anführungszeichen, die Schreib- und Sprechszene voneinander absetzen, signalisieren, daß das Subjekt des Schrifttextes für die Aussage eines Sprechers nicht die Verantwortung übernehmen kann[12]. Die Identifikation von Schreiber und Sprecher ist - soll der Text als ein lyrisches Gedicht gelesen werden - zugleich unumgänglich und unmöglich. „Not only the message itself but also its addresser and addressee become ambiguous. [...] Virtually any poetic message is a quasi-quoted discourse with all those peculiar, intricate problems which »speech within speech« offers to the linguist."[13] Die lyrische Schreibweise zitiert sich als Stimme.

Das Ereignis im Text, das als Übergang von der Ebene der Aussage zum angeführten Äußerungsakt erscheint, gestattet es, die wesentlichen semantischen Achsen des Gedichts vorläufig zusammenzufassen. Zitierte Frage und Gegenfrage führen zu einer Häufung grammatischer und semantischer Kontraste, die sicherlich darauf zurückzuführen ist, daß dessen Struktur nur angemessen beschrieben wird, soweit die Formen der *illusion énonciative*, des Aussagens und der Äußerung berücksichtigt werden. Die Relationen, die sich hinsichtlich grammatischer Kategorien wie Aspekt, Lokalisierung oder Modalität ergeben, übernehmen einen großen Teil der poetischen Funktionen, die infolge der tendenziellen Auflösung der Vers/Zeile-Korrelation nicht mehr durch herkömmliche Versbildung erfüllt werden.

Das Hauptverb „ausziehen", das die Frage in Zeile 23 inhaltlich bestimmt, weist zurück auf das Verb „zurückkehren" in Zeile 11; der Vorgang der Distanzierung von den „Sachen" steht im Gegensatz zur Wiederherstellung des Kontakts mit dem „Blatt Papier". Weitere Kontraste, die zum Teil bereits analysiert wurden, kommen

---

[11] Als Schrift, die keine persönliche Stimme imitiert, bezieht sich der lyrische Text viel eher auf technische Reproduktionsapparate, wie eben auf die Fotografie (Schrift ist sichtbarer Kontrast) oder auf die Schallplatte, die als mediale Aufzeichnung gesungener lyrics auf das geschriebene Gedicht verweist und es ausschließt: „Lyrisch: schwarze Rillen, die sich nachts drehen.", so liest sich das in einem anderen Text aus *Westwärts 1&2* (*Westwärts*, S. 21).

[12] Zur Funktion der Anführungszeichen als „Signal, daß der Schreiber nicht bereit ist, für seine Äußerung in allen Aspekten einzustehen", vgl. Klockow 1978 und Compagnon 1979, S.41.

[13] Jakobson 1981, S. 42.

hinzu, so der von erster und zweiter Person, der von direkter und angeführter Aussage, von Schrift und Gespräch, von Aufforderung und Frage. Die Bitte um die Rückkehr auf das Papier und die Frage nach der Trennung von den Sachen geraten dadurch in ein spürbares grammatisch-semantisches Spannungsverhältnis.

Im Hinblick auf die manifestierten lokalisierenden Seme zeigt sich eine Reihe von Termen, die gemäß der Opposition /anwesend vs. abwesend/ homologisiert werden können. In diese Reihe gehören neben „ausziehen“ und „zurückkehren“ noch die Lokaladverbien „weit weg“, „hier“, „da“ und das Partizip „hergekommen“, das außerdem noch zur Aspektualisierung beiträgt[14]. Eine weitere Gliederung des Raums der Objekte ergibt sich aus den Präpositionen „auf“ vs. „aus“ und den zugehörigen Präpositionalphrasen. Hier kann zunächst eine erste Entgegensetzung ‘Oberfläche/Volumen’ festgehalten werden. Beide Pole des Oppositionspaares werden im Text noch weiter artikuliert: der dreidimensionale Raum, der syntagmatisch mit dem Verb ‘ziehen’ verknüpft ist, nach dem Gegensatz ‘innen/außen’ („im Dunkeln“, „in Die Sprache“ / „aus diesen Sachen“, „Kohlepapier raus“); die Fläche, als Blatt Papier mit den Verben „zurückkehren“, „schlagen“, „schauen“ verknüpft, nach der Kategorie ‘Kontakt vs. Distanz’ Eine dritte Untergliederung ergibt sich aus der Opposition ‘voll vs. leer’, die sowohl auf die Fläche wie auch auf den Raum angewandt werden kann. In dieser Eigenschaft übernimmt sie im Gedicht die Rolle eines Isotopien-Konnektors. Erneut ergibt sich als poetisches Verfahren, zwei Sememe (hier /Tag/ und /Seite/), die unterscheidbaren Isotopien angehören, durch Ansiedlung an entgegengesetzten Polen einer gemeinsamen Kategorie aufeinander verweisen zu lassen.

Ein weiterer Gegensatz zwischen dem Blatt Papier und dem Tag als Raum der „Dinge“ oder „Sachen“ ergibt sich gemäß der Achse ‘temporal/lokal’. Zwar kann das „nun“ in Zeile 23 zunächst lediglich als Modalpartikel verstanden werden, aber die auf das Dialogfragment folgende Zeile (Z. 26: „Heute ist Mittwoch.“) führt eine Zeitbestimmung ein, die es nahelegt, das in Zeile 36 wiederkehrende „nun“ sowohl modal als auch temporal zu lesen. „Heute“ und „hier“ verknüpfen den Tag und das Blatt Papier jeweils mit dem Sem /gegenwärtig/, dessen konträrer Term allerdings

---

[14] Greift man auf Greimas’ Basisstruktur des semiotischen Vierecks zurück, so lassen sich ‘zurückkehren’ und ‘ausziehen’ als dynamisierte Terme einer subkonträren Achse auffassen, die gegenüber der Opposition ‘anwesend/abwesend’ die Rolle des - Narrativierung ermöglichenden - elementaren semiotischen Gedächtnisses ausfüllen würden; vgl. hierzu Courtés 1991, S. 78f.

nur lokalisierend als /abwesend/ in der Wendung „weit, weit weg" (Z. 4) realisiert ist. Für die Zeitangaben des Gedichts ergeben sich zum einen Kontraste aspektualer Art - 'inchoativ vs. durativ vs. terminativ', 'punktuell vs. iterativ' -, zum anderen eine Reihe kontrastierender Möglichkeiten zur Bezeichnung eines Tages - vom deiktischen „Heute" über den Namen des Wochentags „Mittwoch" zur vollständigen Datumsangabe.

Was den Einsatz modalisierender Formen angeht, müssen sowohl die Wirkungen der Modalverben - „sollen" in Zeile 23 und modalisierend gebrauchtes 'lassen'[15] in Zeile 11 - als auch die Wirkungen der Äußerungstypen Aufforderung (Imperativ) und Frage (Fragesatz) berücksichtigt werden. In beiden Fällen wird eine bestimmte Korrelation der in die Äußerung einbezogenen Aktanten angegeben. Aufforderung wie Frage richten eine Erwartung an den Adressaten, die durch eine entsprechende Handlung oder eine Antwort erfüllt werden kann, so daß auch hier in eine Ebene der Praxis und eine Ebene der Kommunikation gegliedert wird. Im Fall der Form „Laß mich" führt der Imperativ das semantische Merkmal /Gebot/ ein, das auch vom Modalverb „sollen" abgedeckt wird; beide Male wird neben der Erwartung auch eine Abhängigkeit des Adressaten signalisiert: im Falle von 'lassen' ist das Handeln des Adressaten, der die Objektrolle besetzt, abhängig von einer Duldung durch den Adressaten in der Subjektrolle; im Falle von „sollen" gilt die Frage dem Bestehen eines Gebots für den Adressanten (in der Subjektrolle), das entweder auf den Adressaten zurückgeht oder auf eine weitere Instanz in der Referenzrolle. Dem Imperativ mit dem Merkmal /gebotene Geltung/, der eine Duldung erreichen soll, entspricht die Frage nach der Geltung eines Gebots.

Die mit 'Duldung' bezeichnete Modalität kann als neutraler Term einer Oppositionsrelation aufgefaßt werden, der die Negation der semantischen Merkmale sowohl von /Gebot/ wie von /Verbot/ repräsentiert[16], während die durch „sollen" ausgedrückte Modalität die Merkmale /Gebot/ und /Fremdinteresse/ kombiniert. Diese Formen erscheinen also als unterschiedliche Möglichkeiten, die in den Modalverben angekündigte Subjektbeteiligung zu verneinen: als Passivität oder als Unterordnung. Die Einführung von „müssen" im

---

[15] Zur modalen Bedeutung von *lassen* vgl. Weinrich 1993, S. 285.

[16] Zur elementaren Struktur der deontischen Modalität vgl. Greimas/Courtés 1979/1986, Einträge *déontiques (modalités -)* und *modalité*; Courtés 1991, S. 104ff, sowie Stockinger 1983, S. 333f.

weiteren Verlauf der Lektüre (Zeile 45) realisiert das Merkmal /Gebot/ in Kombination mit der Nicht-Ankündigung des Merkmals /Subjektbeteiligung/[17].

In diesem Zusammenhang fällt auf, daß ein sowohl dem „sollen“ wie dem „müssen“ entgegenzusetzendes 'wollen' im Text nicht auftaucht. Es liegt allerdings nahe, die Imperative und Fragen des Gedichts als Ausdruck eines Wunsches zu lesen, der implizit bleiben muß, da er nicht in, sondern allenfalls mit der Aussage benannt werden kann. Die Skala der Modalisierungen reicht von der - vielleicht nur rhetorischen - Bitte um Erlaubnis über die ungewisse Verpflichtung bis zur Frage nach der Unentrinnbarkeit eines Zwangs. Der letzte, imperativische Satz des Textes fordert die gemeinsame Wahrnehmung eines Objekts, angesichts dessen nicht mehr gesprochen, sondern gelacht wird, verkörpert es doch die Zweideutigkeit des über Personen und Dinge verhängten Gesetzes: im sprachlichen Kurzschluß von Objekt und materiellem Grund der Schrift erscheint deren Kehrseite.

Zum Subjekt im Gedicht

„Heute ist Mittwoch. / Ich bin ein Dichter. Ich schlage / dir dieses auf das Blatt Papier.“ Ich, hier, heute - von diesem Ursprung aus scheint *Eine Komposition für M.* das lyrische Gedicht als Aussage eines realen Autorsubjekts zu exemplifizieren. Der dem Blick präsentierte Text wird als Schriftobjekt verschickt, wird datiert, signiert und adressiert. Als im Augenblick und an Ort und Stelle zugestelltes Schreiben scheint das Gedicht die Anwesenheit des dichtenden Subjekts im Schreibakt beweisen zu können. Ein Aktant, der sich selbst als Dichter ankündigt, und eine Häufung deiktischer Mittel unterstellen diese Anwesenheit als Identität von aussagendem und ausgesagtem Subjekt. Der im „Ich schlage“ gegebene Hinweis auf die maschinelle Dimension des Aussageaktes hält dagegen fest, daß ein Apparat der Schrift die materielle Kehrseite dieser Identität abgibt.

Die Realität des Subjektausdrucks stellt seit dem 18. Jahrhundert das Problem dar, das es erlaubt, das Lyrische als Gattung zu bestimmen[18]. Zentrale Bezugsgröße der Gattungsdiskussion des 19. und auch noch des 20. Jahrhunderts wurde die bekannte Hegelsche Bestimmung des Lyrischen als „subjektive Form der Poesie“

---

[17] Diese an Jakobson angelehnte Merkmalsbenennung scheint hier treffender zu sein als die Weinrich'sche Benennung mit 'Interesse'; vgl. Jakobson 1971, S. 8 und Weinrich 1993, Abschnitt 3.5.

[18] Zur Geschichte der Gattungsdiskussion vgl. Genette 1990, S. 48ff und passim.

und „Sich *aussprechen* des Subjekts“[19]. Konkret wird dieses Subjekt im Dichter selbst, dessen „einzige Äußerung und Tat sich [...] darauf [beschränkt], daß er seinem Inneren Worte leiht, die, was auch immer ihr Gegenstand sein mag, den geistigen Sinn des sich aussprechenden Subjekts darlegen“[20]. Dieses Sich-aussprechen, Sich-empfinden und Sich-vorstellen des individuellen Selbst wird vervollständigt durch ein Sich-selbst-vernehmen, das alle Äußerlichkeit des Textes auf ein so wesentliches wie unnötiges Tönen reduziert. Denn Poesie lediglich zu lesen, statt sie zu hören, ist möglich, sofern der Klang einer Stimme innerlich ergänzt werden kann, ja die Möglichkeit dieses inneren Sprechens, das sich in kein Äußeres verliert, gehört wesentlich zur Poesie[21]. Soweit die Schrift, das gedruckte Gedicht, diese Möglichkeit einer in der Hauptsache unsinnlichen Poesie darstellt, ist sie der Gattung angemessen; zugleich aber beschwört die Schrift die Gefahr der Unvollständigkeit herauf, der Ablösung des Gedichts vom „sprechenden Individuum“ durch die Annäherung an das Graphische. In der Bestimmung der Poesie wiederholt sich jenes Spiel, das J. Derrida in Hegels Auffassung der Schrift analysiert hat: die Schrift, die die Bewegung des Geistes eröffnet, muß letztlich vor der geistigen Stimme verschwinden, die Wiederaneignung der Äußerlichkeit mündet in ein Sich-sprechen-hören ohne Verlust[22].

Die Schrift unterbricht den Kreislauf der Wiederaneignung, der im Sichaussprechen als Sich-sprechen-hören vorgestellt wird. Zum Schreiben gehört notwendig ein graphischer Apparat oder eine Maschine, die dazwischentritt[23]. Soll die Rückführung von Schreiben und Geschriebenem auf ein Subjekt ungefährdet möglich sein, dann müßte der Abstand, der zwischen Sprechen und Hören (‘sprechen/hören’) eingerichtet ist (und der ein Verhältnis der Markierung darstellt), im Vernehmen bereits überbrückt sein. Der Zwischenschritt der Schrift würde

[19] Hegel, Ästhetik, 3. Teil, 3. Abschnitt, 3. Kap., C und C. II (Hegel 1970, Bd. 15, S. 322 u. 416); vgl. dazu Gnüg 1983, S. 38ff.

[20] Hegel, Ästhetik, 3. Teil, 3. Abschnitt, 3. Kap., C. II. 2.a (Hegel 1970, Bd. 15, S. 439). Kaspar H. Spinner hat die unter dem Titel des ‘lyrischen Ich’ hieran anschließende Theoriebildung des 19. und 20. Jahrhunderts zusammengefaßt; vgl. Spinner 1975, Kap. 1; für eine von Hegel ausgehende literaturhistorische Nachzeichnung vgl. Gnüg 1983.

[21] Vgl. Hegel, Ästhetik, 3. Teil, 3. Abschnitt, 3. Kap., C (Hegel 1970, S. 320f).

[22] Vgl. Derrida 1974, S. 45ff.

[23] Aber auch zum Sprechen/Hören kann ein Apparat, etwa ein Tonband, hinzutreten - wie häufig bei Brinkmann -, der die Innerlichkeit und Spontaneität als aufgezeichnete Spur re-markiert. In diesem Sinn verweist das ‘Mehrspurverfahren’ von Brinkmanns Flächengedichten in einem auf den stereophon-mehrstimmigen Raum seiner Hörspiele und auf die graphotextuelle Fläche; vgl. in diesem Zusammenhang auch Grossklaus 1989.

demnach eine weitere und ganz analoge Entsprechung von Schreiben und Lesen erfordern. Wie das Autorsubjekt sich im Sprechen-hören vernimmt, so liest es sich im Schreiben-sehen. Was entsteht, wenn zwischen Schreiben und Sehen eine weitere Schicht und ein irreduzibler Aufschub treten? Ein Schreiben, ohne zu lesen, ein Schreiben-sehen, das zugleich ein Nicht-schreiben-sehen ist?

Die von Hegels Ästhetik sich herleitende Konzeption des Lyrischen, die in der Schreibszene von *Eine Komposition, für M.* verdoppelt und umgekehrt wird, hat ihre sprachtheoretisch interessanteste neuere Fassung in K. Hamburgers *Logik der Dichtung* gefunden. Das Subjekt, das im Gedicht seinen Sinn ausdrückt und vernimmt, wird darin als Aussagesubjekt genauer bestimmt, das heißt als „sprachlich fixierte [...] Entsprechung des Erkenntnis- oder Bewußtseinssubjekts."[24] Die erkenntnistheoretische Fassung des Subjektbegriffs wird auch beibehalten, wenn das in Frage stehende Subjekt unter Verweis auf Bühler auf die Ich-Origo bezogen und sprachlich im Pronominalsystem verankert wird[25]. Während nun in der Fiktion, im narrativen Genre, das Aussagesubjekt als „reale Ich-Origo" hinter den Charakteren der Erzählung als „fiktiven Ich-Origines" verschwindet[26], verhält es sich anders mit dem Subjekt der Lyrik.

Im Subjekt des lyrischen Gedichtes tritt stets ein reales Aussagesubjekt auf, was zunächst nichts anderes heißt, als daß es sich nicht um ein fiktives Subjekt handeln kann[27]. Die Realität des Aussagesubjekts läßt aber dessen tatsächliche Identität zunächst offen, da es kein Kriterium dafür gibt, „ob wir das Aussagesubjekt des lyrischen Gedichtes mit dem Dichter identifizieren können oder nicht."[28] Daß diese Alternative unentscheidbar bleibt, läßt sich in erster Linie auf das Schwinden des Objektbezugs im Gedicht zurückführen. Da der Begriff des Aussagesubjekts in polarer Opposition zu der des Objekts der Aussage steht, berücksichtigt er - grammatisch gewendet - nur die Relation der Adressaten- zur Referenzrolle, nicht die zum Adressaten. Genauer gesagt handelt es sich um eine der linguistischen Analyse vorgängige sprachphilosophische Unterscheidung in Darstellungsfunktion und Mitteilungsfunktion sprachlicher Ausdrücke; eine Unterscheidung, die

[24] Hamburger 1968, S. 41.
[25] Vgl. Hamburger 1968, S. 62f.
[26] Vgl. Hamburger 1968, S. 111.
[27] Vgl. Hamburger 1968, S. 222.
[28] Hamburger 1968, S. 219.

allerdings im Verlauf der weiteren Argumentation einer ständigen Revision unterliegt - bereits die (explizite und stärker noch implizite) Bezugnahme auf Bühlersche Kategorisierungen unterläuft die anfängliche Trennung nach Logik, Pragmatik und Grammatik.

Die Auflösung der Repräsentationsfunktion in der lyrischen Gattung hat zur Folge, daß die Realität des lyrischen Ich nicht empirisch überprüft und identifiziert werden kann. Die Aussagen des Gedichts bilden keine Mitteilung über einen Objektzusammenhang, sie dienen nicht der Darstellung einer als Substanz gegebenen Wirklichkeit der Dinge[29]. Die lyrische Aussage findet, einer wesentlichen Tendenz folgend, ihren Bezugspunkt in einem nicht repräsentierten Objekt, das als solches den Kern ihres Sinnes bildet[30]. Allerdings bleibt dieser Sinn - und mit ihm die Form, die zwar mit ihm identisch sein soll, ihn aber tatsächlich nur darstellt - an die Repräsentation gebunden und ihr unterworfen, was sich eben daran ablesen läßt, daß er sich in dem Maße verdunkelt, in dem das Objekt der Erkenntnis unzugänglich wird[31].

„Dies aber ist nur eine andere Beschreibung des lyrischen Phänomens, als wenn wir sagen, daß sich die Aussage aus dem Wirklichkeitszusammenhang löst und sich in sich selbst, d. h. auf den Subjektpol zurückwendet."[32] Die Aussage bezieht sich also niemals auf sich selbst, ohne sich zugleich und primär auf das Subjekt zu beziehen und die „Prädominanz der Sprache" wäre gleichbedeutend mit der Vernichtung der lyrischen Form[33]. In der Kategorie des Sinns wird das sich entziehende Objekt ganz dialektisch der Innerlichkeit des Subjekts gutgeschrieben. In letzter Instanz wird so aus dem lyrischen Subjekt das reine Subjekt eines Willens, denn „jedes Aussagesubjekt, das sich als ein lyrisches setzt, d. h. eine lyrische (und keine historische, theoretische oder pragmatische) Aussage machen will, [konstituiert] ein lyrisches Gebilde."[34] Allerdings ist es, um recht gelesen werden zu können, auf einen (seinen) Kontext angewiesen, durch den es „seinen Willen kundgibt, als lyrisches Ich verstanden zu werden"[35].

---

[29] Vgl. Hamburger 1968, S. 199f, S. 202f u. S. 114f zur Unterscheidung Dingobjekt/Personobjekt.
[30] Vgl. Hamburger 1968, S. 215.
[31] Vgl. Hamburger 1968, S. 204.
[32] Hamburger 1968, S. 215.
[33] Vgl. Hamburger 1968, S. 210.
[34] Hamburger 1968, S. 194.
[35] Hamburger 1968, S. 216.

In dieser Weise zeichnet sich die transzendentale Logik ab, der hier gefolgt wird. Da Hamburgers Bestimmung des lyrischen Subjekts von jeder Gewißheit über die Wirklichkeit des „Objektpols“ (als der Sphäre der Referenz auf Äußerlichkeiten) absieht, entsteht um so gewisser die Realität des Subjekts, das als ein ‘ich dichte’ wirklich wird und sich zu Recht in seiner Existenz als Dichter aussagt: „Ich bin ein Dichter.“ In einer cartesianischen Geste wird die Anwesenheit des Subjekts in der lyrischen Aussage auf die Annahme gegründet, daß das Subjekt seinem Äußerungsakt zweifelsfrei gegenwärtig ist, während jede inhaltliche Aussage dieses Subjekts (auch und gerade über sich selbst) ja bezweifelt werden kann. Die einzige Aussage, die ohne jeden Zweifel auch in der Literatur als real anerkannt werden muß, wäre demnach das ‘ich äußere (ein lyrisches Gedicht)’. Auch wenn dieses Ich nicht unmittelbar mit dem Sprecher einer Äußerung identifiziert werden kann, so bezeichnet es doch letztlich eine Instanz, die diese Äußerung als ihre Aussage anerkannt und darin sich ausgesprochen hat.

Ohne entscheidbare Referenz bleibt das Subjekt der lyrischen Aussage punktuell, das ‘ich dichte’ inhaltsleer. Diese Leere bringt es mit sich, daß der Schreib- und Schriftapparat als Bedingung des Subjekts um so massiver seine Strukturen geltend macht. Und der Zweifel an der Bedeutung dieses ‘ich dichte’ verweist um so durchschlagender auf die Effekte des Signifikanten: indem - wie zu zeigen sein wird - das „ich schlage“ als Paraphrase und Bestimmung dieses Dichtens das Signifikantenmaterial von *Eine Komposition* generiert. ‘Ich dichte’: stets ist dieses „ich sage aus“[36] als ein ‘ich spreche, ich schreibe’ medial verfaßt und damit an eine Äußerlichkeit verwiesen, buchstäbliche Äußerung - und ohne denkbare Instanz, die sich den gesamten Vorgang restlos zu eigen machen könnte.

Bereits K. H. Spinner hat gegen K. Hamburger die Abwesenheit eines Sprechers im Gedicht hervorgehoben, „weil das Gedicht im Augenblick des Verstehens den Bezug zum Augenblick der Entstehung verloren haben und trotzdem adäquat verstanden werden kann.“[37] Dabei wendet sich Spinner in erster Linie gegen die Identifikation von lyrischem Ich, Sprecher und Autor, die Hamburger - teils ohne zwingende Notwendigkeit - vornimmt. Seine Auffassung des lyrischen Subjekts erweist sich als der Hamburgers komplementär: da im Gedicht nicht auf eine reale

[36] Vgl. Hamburger 1968, S. 35.
[37] Spinner 1975, S. 15.

Kommunikationssituation verwiesen wird, kann das lyrische Ich nur fiktional sein und es gewinnt, von jedem außertextlichen Bezug abgeschnitten, „seinen Sinn durch das, was im Gedichttext selbst über es ausgesagt ist.“[38] An die Stelle des Autors als Aussagesubjekt tritt folgerichtig der Leser, dem die fiktionale und gleichsam leere Ich-Deixis einen Ort zur Identifikation anweist. Diese vollzieht sich zwar im Schein des Phantasmas, mündet aber eben dadurch in eine Identität[39], die ja in der absoluten Grenze des Textes gegenüber seinem Kontext bereits umrissen war. Präsenz eines Sprechers oder Repräsentation einer Szene - über diese Alternative gelangt die Gattungsbestimmung nicht hinaus.

Aufschlußreicher ist die Beobachtung, wie es in der *Logik der Dichtung*, die sich ja um die Unterscheidung zwischen realem Aussagesubjekt und empirisch sich äußerndem Subjekt bemüht, zur Gleichsetzung des lyrischen Aussagesubjekts mit dem Dichter-Ich kommt[40]. Offensichtlich verweisen die deiktischen Ausdrücke des Gedichttextes nicht auf eine narrativ hervorgebrachte mögliche Welt mit fiktiven handelnden und sprechenden Personen. Eine bezeichnende Ausnahme macht allerdings die Einbettung von Gedichten in narrative Kontexte - ein Hinweis darauf, welch entscheidende Rolle die Umgebung des Textes für die Regulierung der Lektüre spielt. Es gehört wesentlich zur Definition der lyrischen Gattung, daß die Referenz der Deiktika und die Gattungszugehörigkeit überhaupt sich nur durch den Bezug auf einen Kontext bestimmen lassen[41]. Dieser Bezug läßt sich grundsätzlich nicht dem Text selbst entnehmen, die Bestimmung des Lyrischen als Wirklichkeitsaussage bringt mit sich, daß der Text seine Gattungszugehörigkeit nicht selbst anzeigen kann. Genau an diesem Punkt der Argumentation tritt eine weibliche Allegorie der Unbefangenheit, die „naive“ (Goethe-)Leserin auf, um die naheliegende Wahrheit zu bestätigen und das Subjekt des Gedichts als dessen Autor zu identifizieren[42].

Dieses Aussagesubjekt ist in dem Maße real, in dem es Subjekt eines als Gedicht hinterlassenen Erlebnisses ist, unabhängig von der Objektivität dieses Erlebnisses. Da zum Gesetz der Gattung das Schwinden des Erlebbaren gehört, handelt es sich prinzipiell um ein Subjekt ohne empirische, d. h. ohne jenseits des Aussagens

---

[38] Spinner 1975, S. 17.
[39] Spinner 1975, S. 24.
[40] Vgl. Hamburger 1968, S. 220.
[41] Vgl. Hamburger 1968, S. 194.
[42] Vgl. Hamburger 1968, S. 217ff.

darstellbare Realität. Den zuletzt noch verbleibenden Bezug des Pronomens stellt der Bezug auf einen Namen dar. In der Gleichsetzung von lyrischem Subjekt und Autor entsteht dieser als bloßer Name; als Signatur allerdings verweist ein Autorname zugleich auf den „sozusagen >kundgegebenen< Willen des Aussagesubjekts, sich als ein lyrisches Ich zu setzen"[43], denn dieser Wille äußert sich allein in der Bestimmung über den Kontext, in dem das Gedicht erscheint. Als Urheber, dem dieses Bestimmungsrecht zusteht, wird das Aussagesubjekt Rechtssubjekt und sein Name Funktion einer Institution. Die Identifikation des lyrischen Aussagesubjekts mit dem Autor ist einerseits naheliegend, ja natürlich, solange man Lyrik als nichtfiktionale Gattung versteht und sich so davor hütet, die Institution Literatur vorschnell mit der Möglichkeit fiktionaler Aussagen zusammenfallen zu lassen. Andererseits ist diese Identifikation unmöglich, denn sie würde gerade die Grenze zerstören, die es erlaubt, am Raum der Literatur ein Außen und ein Innen zu unterscheiden.

So konstituiert sich das Gattungssubjekt der Lyrik im Zuge einer sprachlichen und einer institutionellen Aufspaltung. Diese Aufspaltung findet - darin erhellt Spinners Analyse des Rezeptionsaktes Hamburgers Gattungslogik - für und durch die Leser statt. Wie der Blick auf die historischen Anfänge des lyrischen Ich lehrt, ergibt sich das Erlebnis des Gedichts gerade aus den Aporien der Kommunikationssituation, die beide, Autor und Leser, wechselseitig ein- und ausschließt[44]. In der unmöglichen Identifikation des Subjekts mit dem Autor nimmt der Leser seinen, die Leserin ihren Platz ein. *Eine Komposition* greift beide Problematiken auf: die Problematik des Bezugs der Deixis und die Problematik des Autornamens als Signatur, die auf das Eigentum am Text hinweist. Das in *Eine Komposition* zu lesende Ich und die prägende deiktische Geste fordern den Nachvollzug der Perspektive, um ihn dann zu blockieren; der Rückgriff auf den Autornamen zitiert, wie sich zeigen wird, die Enteignung herbei.

---

[43] Hamburger 1968, S. 194.

[44] Vgl. Spinner 1975. S. 32ff (zu Klopstock); Spinner begründet die von ihm vertretene These, das Ich im Gedicht sei doch fiktional, aus der im Text angelegten Identifikationslogik - sein Beispiel und das herangezogene Klopstockzitat machen aber deutlich, daß die Logik des Nachempfindens, um die es hier geht, auf den Punkt zusteuert, an dem sich die Alternative Fiktion/Realität als hinfällig erweisen soll. Daß der 'freie Autor' Klopstock, das lyrische Ich in der deutschen Literatur und diese Konstellation aus Schrift, Vervielfältigung, Identifikation und Personenrecht ursächlich zusammengehören, läßt sich H. Bosses Buch über die Entstehung des Urheberrechts entnehmen; Bosse 1981a, vgl. besonders die Kap. II und IV.

Das pronominale Subjekt

Am Gegenpol der vorgestellten Inhalte präsentiert sich das lyrische Subjekt als reales im Pronomen, aus dem es sich nicht eliminieren kann. Im Zentrum der pronominalen und deiktischen Struktur gilt das Auseinandertreten von Sein und Sagen, auf dem die Repräsentation beruht, als aufgehoben.: „Est «ego» qui dit «ego»", so lautet É. Benvenistes berühmt gewordene Formel für die Begründung des Subjekts im Diskurs[45]. Weshalb es weder im Gedicht noch in der Erzählung ein fiktives Ich geben sollte. Die linguistische Reflexion, für die Sprache grundsätzlich als Differenz, als Artikulation und Opposition - etwa von virtueller Struktur und realisiertem Diskurs - gegeben ist, sieht sich veranlaßt, das Subjekt als Ort einer Aneignung zu konzipieren. Indem der Aussagende, das Pronomen übernehmend, sich als *ich* bezeichnet, eignet er sich die Gesamtheit der Sprache an und wird zugleich als Person hervorgebracht. Die Realität, auf die das Pronomen verweist, ist zwar die Realität des Diskurses, aber dieser Diskurs ist - wie Benveniste ausführt - letztlich immer präsentisch, sein Subjekt spricht und wird vernommen: „Ainsi, en toute langue et à tout moment, celui qui parle s'approprie *je*, ce *je* qui, dans l'inventaire des formes de la langue, n'est qu'une donnée lexicale pareille à une autre, mais qui, mis en action dans le discours, y introduit la presence de la personne sans laquelle il n'est pas de langage possible."[46] Das Pronomen auszusprechen, es zu gebrauchen und es als Subjekt zu übernehmen sind rein äußerliche Unterscheidungen, die in der Gegenwart des Diskurses hinfällig werden.

Nur in besonderen Fällen, zu denen in erster Linie das Zitat und die Schrift gehören, wird die Trennung von Gebrauch und Übernahme, von 'parler' und 'assumer' nicht zu vermeiden sein, da die Identität des sprechenden Subjekts nicht auf der Sinnlichkeit der Stimme beruht: „Si je perçois deux instances successives de discours contenant *je*, proférées de la même voix, rien encore m'assure que l'une d'elles ne soit pas un discours rapporté, une citation où *je* serait imputable à un autre. Il faut donc souligner ce point: *je* ne peut être identifié que par l'instance de discours qui le contient et par là seulement."[47] Der Ort der Präsenz dessen, der spricht oder schreibt, ist also nicht die Stimme, sondern der Dialog, der als „présent linguistique" eine den Partnern gemeinsame Bezugnahme gewährleistet. Als

---

[45] Benveniste 1966, S. 260.
[46] Benveniste 1974, S. 67f.
[47] Benveniste 1966, S. 252.

geschriebener fungiert der *shifter* als das leere Zeichen, das er im System der Sprache darstellt, und kann, sofern das Schreiben mit der Abwesenheit des Adressaten rechnet, die Realität nur auf dem Umweg des Datums und des Eigennamens bezeichnen: „Mais séparons «aujourd'hui» du discours qui le contient, mettons-le dans un texte écrit; «aujourd'hui» n'est plus alors le signe du présent linguistique puisqu'il n'est plus parlé et perçu [...]. Le seul moyen de l'employer et de rendre intelligible hors du présent linguistique est de l'accompagner d'une correspondance explicite avec une division du temps chronique: «aujourd'hui 12 juin 1924». On est dans la même situation avec un *je* soustrait au discours qui l'introduit et qui, convenant alors à tout locuteur possible, ne designe pas son locuteur réel: il faut l'actualiser en y accrochant le nom propre de ce locuteur: «moi, X...». D'où il ressort que les choses désignées et ordonnées par le discours (le locuteur, sa position, son temps) ne peuvent être identifiées que pour les partenaires de l'échange linguistique."[48]

„Heute ist Mittwoch" - im Schreibakt des Gedichtes, im Fiktionsraum eines Dialogs, eines Briefes oder einer Szene tritt diese Angabe an die Stelle eines Datums, wie es die Schriftform in Brief oder Tagebuch erforderte. Die Angabe des Wochentages steht halbwegs zwischen deiktischer und kalendarischer Zeitbestimmung. Für den Leser, der dieses „Mittwoch" auf nichts anderes beziehen kann, als auf eine Position in einer periodisch wiederkehrenden Folge, wird dadurch der Augenblick des Schreibens nicht eindeutig verankert; dem anwesenden Partner ergänzt es die temporale Deixis um einen weiteren, beinahe ebenso leeren Namen.

Weder Beschwörung einer zeitlosen Gegenwärtigkeit des lyrischen Erlebens noch Verweis auf die Objektivität einer kalendarischen Zählung, markiert diese Datierung einen Grenzbezirk und richtet in einem Zug einen Raum der Nähe und der Entfernung, der Einmaligkeit und der Wiederholung ein. Das Schreiben ist an einen Adressaten gerichtet, dessen Zeit nicht notwendig mit der des Schreibenden identisch ist (ein gewisses Maß an aufzählender Orientierung ist angebracht), ihr aber nahe genug bleibt, um sich der Zeit eines Dritten und einer objektiv registrierenden Schrift entgegensetzen zu können. Als Dialogpartner ist der Lesende aufgefordert, einen Schreibakt zu vergegenwärtigen, der für ihn geschrieben, aber nicht an ihn gerichtet ist.

[48] Benveniste 1974, S. 76.

Indem es den Diskurs in die Anführungszeichen der Schrift setzt, verweist das Gedicht auf die Differenz von Gebrauch und Übernahme des Pronomens. Diese für die *shifter*, mittels derer das Subjekt den Raum und die Zeit seiner Objekte ordnet, getroffene Unterscheidung richtet einen Abstand zu jener Struktur ein, die die Präsenz des Aussagesubjekts mit der Absenz der repräsentierten Dinge verklammert. Das Subjekt ist seinem Sprechen nicht unbedingt gleichzeitig und gegenwärtig. Bei Benveniste selbst finden sich Hinweise auf Situationen, für die nicht gilt, „que le langage soit toujours «assumé» par le locuteur“[49]. Es handelt sich um Situationen, in denen das Subjekt entweder von einem Affekt überwältigt wird, der es - an den Grenzen sprachlicher Artikulation - in Fluchen, Weinen oder Lachen ausbrechen läßt, oder sich, am entgegengesetzten Pol, in einen Automatismus des Aussagens verliert[50]. Aus semiotischer Perspektive ergibt sich damit eine aktantielle Position, die der Identifikation mit ihrer Aussage entgeht und als Nicht-Subjekt (non-sujet) bezeichnet wird[51]. Die Position des Nicht-Subjekts alterniert mit der des Subjekts der Aneignung (und des Urteils), sie steht zu ihr in einer Relation privativen Typs. Das unterscheidende Merkmal der Opposition besteht in der Funktion der Assertion, die den Worten des Aussagenden Struktur und Status eines Urteils hinsichtlich der ausgesagten Realität verleihen. Für das Subjekt der Lyrik ergibt sich daraus nicht, wie für fiktive Gattungen, eine Suspension der Urteilsfunktion, sondern ein herausgehobener Bezug zum Ding einerseits, zum Text-Objekt andererseits. Eine Formulierung Merleau-Pontys aufgreifend, faßt J.-C. Coquet das Nicht-Subjekt als „l'agent qui «rend présent une certaine absence». Et cette opération de saisie de la chose même n'est possible que parce qu'il occupe une position anté-assertive.“[52] Allerdings taucht diese Operation im lyrischen Text nicht als Kontakt mit einem „rohen Sein“, nicht als sich aufdrängende Wahrnehmung auf. Das lyrische Subjekt in *Eine Komposition, für M.* ist nicht das Ich eines Erlebnisses, und sei dieses halluzinativ, sondern ergibt sich als Wechselspiel von Positionen, die sich im Hinblick auf ein Objekt strukturieren, das nur als Fort-Da, Hier-Dort des Textes existiert.

---

[49] Coquet 1991, S. 31.

[50] Vgl. Benveniste 1974, S. 256 und Coquet 1991, S. 31; weiterhin Kristeva 1974, S. 356f und 1977, S. 476ff zur Situierung des Lachens und des Blicks.

[51] Vgl. Coquet 1991, S. 32 und Greimas/Courtés 1979/1986, Eintrag *sujet*.

[52] Coquet 1991, S. 33.

Die Designation des Pronomens, das in der Aussage auf den Ort des Aussagens verweisen und in seinem Zentrum das Subjekt hervorbringen soll, bleibt in der Schwebe - nicht, weil in *Eine Komposition* nicht *ich* gesagt würde, sondern weil Ich nicht schreibt. Das weiße Blatt, auf das die Anschläge der Schreibmaschine treffen, um sich auf einer anderen Schicht abzuzeichnen, vertritt den Raum des Aussagens, der, jeder differentiellen Artikulation vorgängig, sich dennoch nur als Differenz zu einem Raum der Aussage ergibt. Die Rückkehr vor die Aufspaltungen des Textes erscheint als das Simulacrum, das sie ist, und operiert als Differenz[53]. Hinter dem unbeschrifteten Schriftträger, der sichtbar zum Lachen reizt, bleibt der Text zunächst dem urteilenden Blick entzogen. Die auf diese Weise automatisierte Schrift wird nachträglich gelesen und ihre Aneignung erfolgt nur unter Verweis auf eine ausgeschlossen-eingeschlossene dritte Instanz. Die Aneignung eines Textes ist nicht nur eine Frage der Präsenz des Subjekts im Diskurs, sondern eine der Gesetze, die das Eigentum am Geschriebenen regeln. Der einbekannte Name des Autors, das Datum als Zeitpunkt der Veröffentlichung, die Zueignung als Adresse - all diese Momente, die den literarischen Text als offenen Brief umrahmen[54], sind zugleich Momente der gesetzlichen Regelung des *Copyright* als Recht der Vervielfältigung.

Da die aussagende Instanz in der Position des Nicht-Subjekts zwar im Rahmen einer Repräsentation oder Szene mit einem Prädikat verknüpft erscheint, dieses aber nicht behauptet[55], ist es nicht auf den Partner des Dialogs bezogen, sondern korrespondiert einer dritten Person, die sich im Paradigma der Personalpronomen gerade als Position der A-Person oder der Neutralisierung des Merkmals definiert. Den Untersuchungen E. Benvenistes folgend läßt sich die 3. Person strikt von den Formen unterscheiden, die sich auf die am Dialog beteiligten Personen beziehen - „la «3e personne» n'est pas une «personne», c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la *non-personne*."[56] Diese Form - „elle est, au sein des langues,

[53] Vgl. zum Versuch der Rückkehr vor den Diskurs, zur „illusion énonciative" und zur sprachlichen Produktivität als Spaltung die Einträge *débrayage* und *énonciation* in Greimas/Courtés 1979/1986, sowie Courtés 1991, S. 258.

[54] Zum Zusammenhang von lyrischem Ich und Brief sowie zur „depotenzierten" allegorischen Lektüre im Gedicht vgl., wiederum am Beispiel Klopstocks, Haverkamp 1982.

[55] Vgl. Coquet 1991, S. 32: „Pour mettre en scène son univers (Darstellung), l'instance énoncante prédique; pour la prendre à son compte, elle asserte."

[56] Benveniste 1966, S. 228.

une anomalie"[57] - weist in ihrem Gebrauch eine Reihe von Besonderheiten auf, derer sich die literarische Form als Abweichung in der Sprache bedient. Unter ihrer Deckung versammelt sich all das, was dem präsentischen Diskurs des Subjekts entgeht. So dient sie einerseits zum Ausdruck eines Mangels im Selbstbezug des Subjekts und ist andererseits „la seule par laquelle une *chose* est prédiquée verbalement"[58]. Wenn die dritte Person nicht als Gegenstand einer Erzählung auftritt[59], sondern als Adressat einer Aussage (etwa eines lyrischen Gedichts), dann kann sie einen Effekt des Ausschließens hervorrufen, der zwei entgegengesetzte Ausprägungen kennt: „D'une part, en manière de révérence: c'est la forme de politesse [...] qui élève l'interlocuteur au-dessus de la condition de personne et de la relation d'homme à homme. D'autre part, en témoignage de mépris, pour ravaler celui qui ne mérite pas qu'on s'adresse «personellement» à lui. De sa fonction de forme non-personelle, la «3e personne» tire cette aptitude à devenir aussi bien une forme de respect qui fait d'une être bien plus qu'une personne, qu'une forme d'outrage qui peut le néantiser en tant que personne."[60]

Aus semiotischer Perspektive ergibt sich demnach die Struktur des Subjekts in *Eine Komposition, für M.* als Alternanz der Pole 'Subjekt/Nicht-Subjekt'. Die Positionen des Person-Paradigmas werden in einem Spiel der Teilung übernommen, angeführt und zurückgewiesen. Dieses Spiel basiert letztlich auf einem Wechsel zwischen Präsenz und Absenz des Objekts und zwischen Exklusion und Inklusion des Adressaten als zweiter/dritter Person. Es nutzt vorrangig sprachliche Mechanismen der 'embrayage/débrayage' (die *shifter* Jakobsons)[61], in einem Text, dessen Schreibweise die Ebenen der angeführten Äußerung, des zitierten Dialogs, der Aussagen und Namen anderer Autoren zur Struktur verknüpft. Als Aktant einer Erzählung - und die Fiktion läßt sich vom Gedicht nicht fernhalten - durchläuft das Subjekt die modalen Stadien des Kompetenzerwerbs ebenfalls in doppelter Ausprägung (als Übernahme und als Nicht-Übernahme), um sich durch die (Nicht-) Übergabe des Objekts als „Dichter"

---

[57] Benveniste 1966, S. 230.

[58] Benveniste 1966, S. 230.

[59] Zur Opposition Person/A-Person als grundlegender Opposition einer Gattungstheorie, insbesondere für das Problem der Er-Erzählung als Kern des Fiktionalen, vgl. Hamburger 1968, S. 73ff und Kristeva 1972, S. 372.

[60] Benveniste 1966, S. 231.

[61] Zum Terminus der *embrayage* als Übersetzung und Weiterführung Jakobsonscher Begrifflichkeit vgl. den Eintrag *débrayage* in Greimas/Courtés 1979/1986.

zu realisieren[62]. Zum Dichter wird das Subjekt als Benutzer eines Apparates, der es erlaubt, nicht/s zu schreiben oder zu lesen. Die Aneignung der Identität, die Identität der Aussage in der Aneignung wird verschoben - der Text kann, seiner Erzählung zufolge, nur nachträglich angeeignet werden, über den Umweg des Dritten.

Auf andere Weise als in der Fiktion ist diese nicht genannte dritte Person in das Gedicht einbezogen. Die lyrische Gattung findet ihren Platz zwischen dem Gebet, das zu einem überpersönlichen Anderen spricht, und dem Sprachobjekt, das in der Nähe des Dings angesiedelt ist[63]. Die in Brinkmanns lyrischem Text aufgestellte Szene des sprechenden Subjekts spannt ihren Rahmen zwischen dem anwesend-abwesenden Ding der Repräsentation und einer ungewissen Macht der Erlaubnis oder des Verbots.

In der zweifachen Benennung des Schreibaktes in seiner subjektsetzenden (Dichter sein) und medialen (Typen anschlagen) Dimension erhält das Gedicht ein Zentrum, das nicht mit sich zur Deckung kommt. Das Phantasma der Selbstvergewisserung mündet einerseits in den Tropus, in dem sich das Signifikantenmaterial des Textes verdichtet, andererseits in den Eigennamen als Autornamen. Was ereignet sich, wenn geschrieben wird, und wem läßt es sich zuschreiben? So stellt sich die Frage nach den Voraussetzungen der literarischen Kommunikation: nach den Akten und den Instanzen, durch die ein Schreibender, de jure und de facto, Dichter, Autor, Subjekt wird.

Struktur und Tropus: schlagen/schreiben

Wie läßt sich die Form des Gedichts bestimmen? Der Linearität des Satzes und der Sequenz der Erzählung entspricht die Tabelle figuraler Sinneffekte und die totale Homonymie des Poetischen[64]. Der Betonung der enunziativen Illusion entspricht das Schwinden des Objekts (und umgekehrt), dem Beharren auf der Präsenz des Schreibaktes antwortet die semantische und graphotextuelle Streuung.

---

[62] Vgl. zum modalen Parcours des Subjekt-Aktanten Greimas 1970, S. 166ff und Courtés 1991, S. 103ff.

[63] Zum Gebet als der einen, der „Konkretisierung“ als der anderen Grenze des Lyrischen vgl. Hamburger 1968, S. 192f u. S. 209ff.

[64] Die Auffassung des poetischen Objekts als zugleich ‘taxie’ und ‘récit’ ist den Analysen A. J. Greimas’ verpflichtet (vgl. etwa Greimas 1972, S. 18); zum Streben des poetischen Sprachgebrauchs nach Homonymie vgl. groupe μ 1977, S. 63f.

Neben der syntagmatischen Ordnung der Narration, die vom Apparat der Kompetenz hin zur Produktion des Doppel-Objekts (Zeichen/Träger - Sinn/Referenz) führt, und dem Paradigma der Isotopien existiert in *Eine Komposition* eine weitere, konzentrische Strukturierung, deren zentrale Achse sich aber erneut verdoppelt: Neben das Subjekt, das im Inneren des Gedichts spricht, tritt der intertextuelle Verweis auf Aussagen, die von anderen Urhebern und aus anderen Schriften stammen. Um diese Achsen des Textes ordnen sich, als Verschachtelung von Klammern, miteinander gekoppelte Zeilengruppen, die auf unterschiedlichen Ebenen diskursiver Verkettung angesiedelt sind. Auf der Ebene der Narration korrespondieren der Beginn und das Resultat einer Handlung (Z. 1-4 und Z. 49-52), im Rahmen einer angedeuteten Argumentation entsprechen sich Prämisse und Folgerung (Z. 21 und Z. 45-47). Auf der Ebene dialogischer Strukturen treten neben die Fragmente eines angeführten Gesprächs (Z. 23/24 und Z. 42/43) die Verknüpfungen von Bitte und Gewährung (Z. 11/12 und Z. 34/35), Frage und Antwort (Z.12/13 und Z. 54/55). Auf diese Weise erscheint das Gedicht als gerichteter Diskurs, als Zusammenhang von Voraussetzungen und Konsequenzen des Sprechens und Handelns.

Im Innersten der lyrischen Szene scheint - Zusammenfall von Vorgang und Benennung, von Schreibhandlung und Sprechakt - die Figur des „ich schlage" den unteilbaren, autoreferentiellen Punkt zu markieren. Diese Figur leistet zunächst eine zweifache Übersetzung in die Wörtlichkeit: das lyrische Sprechen übersetzt sie in das Schreiben des Gedichts, das Schreiben in das Schlagen der Maschine. Der figürliche Ausdruck „ich schlage dir" anstelle von *ich schreibe dir* bezeichnet zugleich wörtlich das, was der Schreibende von seinem Akt wahrnimmt. Da er sich nicht schreiben sieht, sieht er den Anschlag des Mechanismus auf den Zeichenträger[65]. Buchstäblich prägen sich die Typen erst dem Durchschlag auf, der - als andere Schicht - die Schreibmaschine als Vervielfältigungsgerät kennzeichnet und dem „Dichter" in der Veröffentlichung zur Existenz verhilft. Als semantische Verzweigung und als zweifache Konjunktion von An- und Abwesenheit figuriert 'schlagen/schreiben' die maschinelle Zusammenführung der leeren Oberfläche mit

[65] Auch hierin verweist Brinkmanns apparative Anordnung auf Nietzsche und dessen schreibmaschinelle Blindheit; vgl. Kittler 1985, S. 199ff. Überhaupt entfaltet, wie ein Blick in die Vorgeschichte der Erfindung Schreibmaschine zeigt, der literarische Bezug auf die maschinelle Schrift diskursive Elemente, die als technische in der Konstruktionsweise der Apparate überliefert werden; Hinweise zur Rolle von Blinden-Schreibapparaten und Musikinstrumenten (Klavier) für die Entwicklung der frühen Schreibmaschinen bei Knie 1991.

der dahinterliegenden Schicht aus „Kohlepapier, Durchschlagpapier", die vom Betätigen einer Tastatur zur Aussage führt. Brinkmanns radikale Metaphernkritik re-markiert jede sprachliche Wendung als Figur - ein Verfahren, auf das bereits hingewiesen wurde.

Der Tropus 'schlagen/schreiben' bündelt inhalts- wie ausdrucksseitig die wesentlichen Kontraste und Relationen des Textes, der Schlag - Anschlag und Durchschlag - verzweigt sich in Metonymie und Metapher. Metonymisch wird die Tätigkeit durch das verwendete Werkzeug benannt; im Umweg über die Wörtlichkeit des medialen Apparats erweist sich dabei das Prädikat im Bezug auf das Subjekt als metaphorisch. Maschinenmetonymie, Körpermetapher - die Figur 'schlagen/schreiben' kann prägnant verdeutlichen, wie semantisches und graphophonetisches Material aufeinander bezogen sind und wie die Grammatik des Tropus in die Aktantenstruktur des Textes übergeht.

Auf der aktantiellen Ebene ergibt sich aus der verbalen Figur eine Spannung zwischen der Zweistelligkeit des Kontakts und der Dreistelligkeit einer Interaktion, deren Struktur in diesem Spannungsfeld wiederum selbst zwiespältig erscheint. „Ich schlage dir dieses auf ein Blatt Papier" - die grammatische Entschlüsselung des Satzes, die endgültig erst von seinem Ende her vorgenommen werden kann, muß im Verlauf der linearen Lektüre mehrfach revidiert werden. Die Neubewertung der Satzglieder und der Semantik des zugrundegelegten Tropus wird zunächst durch das Auftreten eines Dativ-Objekts ausgelöst, da an dieser Stelle die syntaktischen Möglichkeiten der Verben 'schlagen' und 'schreiben' auseinander treten. Während 'schreiben' eine Partnerrolle im Dativ vorsieht und mit der Bedeutung /sich an einen Adressaten wenden/ dann auch ohne weiteren Zusatz gebraucht werden kann, ist das Verb 'schlagen' grundsätzlich zweiwertig mit Akkusativobjekt. Eine zusätzliche Partnerrolle kann durch einen freien Dativ eingeführt werden; dann erfordert die Konstruktion aber eine zusätzliche, oft präpositionale Ergänzung[66]. In dieser Weise überwertig gebraucht scheint 'schlagen' in eine Struktur eingepaßt zu werden, wie sie für Verben der Objekt-Übermittlung oder der Kommunikation und deren Handlungsrollen charakteristisch ist. Die abschließende präpositionale Ergänzung, die es erst ermöglicht, einen Partner anzugeben, vermindert allerdings

[66] Zur Analyse der Verbvalenzen und Satzschemata vgl. Helbig/Schenkel 1983; Engel/ Schumacher 1978, Eintrag *schlagen* und Weinrich 1993, Abschnitt 2.5.6.

im selben Zug die Wertigkeit der rekonstruierten Nullstufe 'schreiben', das sich nun auf ein Nieder- oder Aufschreiben reduziert. Eher als der Schlag - zugleich unvermittelter Objektkontakt und mediale Kommunikation - als Mitteilung an einen Adressaten fungierte, erscheint vielmehr der Partnerbezug im Schreibakt als ungesichert: Zwischen der Notwendigkeit einer Adresse, an die der Brief gerichtet ist, und der Möglichkeit eines Schreibens, das nirgends empfangen wird.

Dem entspricht die Gliederung der graphisch-prosodischen Ebene. Der Zeilenbruch nach „schlage" wirkt retrospektiv als Abtrennung oder Aufschub des Dativobjekts, das als letztes Wort dieser Zeile zum Reim („dir" - „Papier") und zu annähernd regelmäßiger Rhythmisierung des Verspaares geführt hätte. Zudem würde die Wendung „Ich schlage dir" wohl unmittelbar als Figur aufgefaßt und eine entsprechende Nullstufe rekonstruiert werden. Während der Bruch nach „Ich schlage" eine Objekt- oder Präpositionalergänzung zur Vervollständigung des Satzes erwarten läßt, wäre die Zeile nach einem intransitiven 'Ich schreibe' auch syntaktisch geschlossen. Zwischen Erwartung und Revision erscheint der poetische Text auch hier als zweizügige Schrift, die den Bruch im Syntagma überspringt, um nachträglich auf ihm als Bedingung zu bestehen.

Die Spannung, die sich in der Lektüre zwischen sequentieller Texterfassung und der grammatisch gefügten Einheit des Satzes aufbaut, verweist auf die das Gedicht prägende Spannung zwischen linearer Zeile und Fläche des Textes. Im Prozedieren der Lektüre wird diese Spannung inhaltlich: die semantische Variationsbreite des Verbs 'schreiben' wird entfaltet, seine hauptsächlichen Sememe werden evoziert, um in der Klammer des Satzes zwischen Verb und Ergänzung wieder getilgt zu werden. Klassematische Sem-Komplexe wie /Destination/ ('ich schreibe dir') und /Memorisation/ ('ich schreibe etwas auf') werden vorübergehend aktualisiert und bleiben schließlich in der Rückkehr zum semantischen Kern von 'schreiben' als Herstellung eines Kontakts und Hinterlassen einer Zeichen-Spur doch virtuell. Der Tropus, der auf die apparative Voraussetzung der Tätigkeit anspielt, läßt den Kontakt momenthaft und heftig erscheinen; die Einprägung des autonymen Schriftzeichens gerät lesbar-unlesbar wie das Mal einer Verletzung.

Das Schlagen des Zeichens, d.h. der Artikulation, meint in diesem Zusammenhang auch den Rhythmus des Tippens, des Schreibens als motorischer Aktivität - und dank seiner sadistischen Konnotation trifft es auf jenes Triebobjekt,

das J. Kristeva in der Durchbrechung des Syntagmas auftauchen sieht[67]: vorprädikativer Gegenstand, namenlose Sache, transreferentieller Raum des Dings. In der Schreibmaschine verwirklicht sich das Schreiben als Anordnung eines Apparates[68], durch den Text wie Subjekt verräumlicht werden, so daß neben einer Tropik eine Topik der Lektüre eingefordert wird.

Da die Figur 'schlagen/schreiben' sich auf die materielle Erzeugung des Textes stützt, überträgt sich der in ihr gesetzte semantische Abstand auf die gesamte Pragmatik dieser Schreibszene. Insbesondere rückt das Schauen, mit dem der Text schließt, als Handlung eines Adressaten an die Stelle des Lesens. Der Niederschrift, die sich nicht (mit-)lesen läßt, korrespondiert der Blick auf die Abwesenheit des eben Geschriebenen. Die Lektüre wiederum fällt einem Dritten zu, einem zusätzlichen Adressaten, der die Spur dieser Szene zu entziffern glaubt. Und schließlich tritt das Lachen angesichts eines nicht zu beschriftenden Objekts an die Stelle der benennenden und den Text reproduzierenden Rede.

Wie in allen Gedichten der postulierten poetologischen Serie führt auch die Schreibszene von *Eine Komposition* zu einer Ordnung der beteiligten Körperorgane. Unter diesem Aspekt ergibt sich eine dreigliedrige Reihe korrelierter Kontrastpaare - schlagen/schreiben : schauen/lesen : lachen/sprechen -, deren manifeste Terme die für das Schreiben notwendige Koordination der Organe widerrufen, um sie anders aufeinander zu beziehen. Die Hand, die nicht schreibt, das Auge, das nicht liest, der Mund, der nicht spricht: ihren Zusammenhang finden sie erst in der Ausrichtung auf das gemeinsame Objekt des abwesenden Buchstabens. Dabei wird, näher betrachtet, einzig das Paar 'schlagen/schreiben' tatsächlich als Figur spürbar, nur bei ihm verwischt sich auch die grammatische Grenze zwischen den beteiligten Verb- bzw. Valenzklassen. 'Schauen' wie 'lachen' sind Verben ohne Objektstelle, eine syntaktische Annäherung an ihre zweiwertigen Korrelate findet nicht statt. Daß dem Schauen ein Lesen unterlegt werden kann, läßt sich nur durch den Rückbezug auf die Figur 'schlagen/schreiben' sichern, da - anders als beim Akt des Schreibens - bei der Lektüre der unmittelbare Kontakt von Zeichenträger (Durchschlag) und Oberfläche (weißes Blatt) oder - um es noch einmal in die

[67] Vgl. Kristeva 1974, S. 267 u. S. 273.
[68] Vgl. Kristeva 1974, S. 267.

Terminologie J. Kristevas zu übersetzen - von Thetischem und Chora bereits aufgehoben sein muß[69].

Die Terme des dritten Paares schließlich sind beide im Text manifest, so daß sich hier eine syntagmatische oder narrative Gegenüberstellung ergibt. Tatsächlich läßt sich 'lachen' als stimmlicher Ausdruck durch das Merkmal /unartikuliert/ noch zwei weiteren Verben des Textes gegenüberstellen, den Verben 'fragen' und 'sagen'. Das vor allem in der zweiten Texthälfte häufige Verb 'sagen' ist als Verb der Kommunikation dabei das einzige vorkommende dreiwertige Verb. Durch die syntaktische Verknüpfung und die Symmetrie der Lautfolge kehren sich in der vorletzten Zeile des Gedichts „sage ich" und „wir lachen" in- und gegeneinander. Das Lachen ersetzt in der Rede die sprachliche Verklammerung von Dingen, Worten und Personen, wie sie zuletzt in der Zeilengruppe 45-47 als Problem gestellt wurde. Als Verb stellt 'lachen' den einwertigen Gegenpol zur Dreiwertigikeit der Kommunikation dar, mit dem zweiwertig-disponierenden 'sprechen' als Zwischenglied. Dieses Lachen, das schriftlich nicht wiedergegeben werden kann, ist Kommunikation ohne Objekt und ohne Gegenüber, weder Referenz noch Mitteilung[70]. Dennoch gehört es zum Schreiben - über den Umweg des Schlagens, des Sagens (das Schrift oder Rede sein kann) und des (suspendierten) Sprechens.

Auch für die Ausdrucksseite des Textes ergibt sich die Struktur aus dem Material jener Wörter, die sich auf den nicht-schreibenden Körper beziehen. Die Ausdrücke ›schlage‹ (vs. ›schreibe‹), ›Sprache‹, ›spreche(n)‹ und ›schau(en)‹ enthalten das Laut- und Buchstabenmaterial, das - neben dem bereits analysierten au/ei-Kontrast - die Form des Gedichts bestimmt. Die Ausdehnung des Textes in der Fläche, die auf eine sequentielle Vers-/Strophen-Gliederung verzichten kann, ermöglicht auch die Distanznahme gegenüber der traditionellen Regelung graphophonetischer Muster im Gedicht. Die für den sequentiellen Aufbau stets vorausgesetzte Projektion der Linie des Diskurses in den Raum des Gedächtnisses

[69] Der Verweis auf die Termini der Kristevaschen Theoretisierung kann verdeutlichen, daß auch diese lyrische Schreibszene Brinkmanns einen gewissen Bezug auf den Platonismus beibehält; vgl. Kristeva 1974, S. 22ff und die erhellende Kommentierung des platonischen Begriffs der chora durch J. Derrida (Derrida 1989, S. 64ff und Derrida 1990); im Kontext der semiotischen Diskussion vgl. auch Eco 1972, S. 401ff.

[70] Zum Moment des Lachens als Auftauchen eines Möglichkeitsraumes für Aussagen vgl. auch Kristeva 1977, S. 483.

wird im Text selbst lesbar. Verfahrensweisen wie Reim und Assonanz erscheinen als lokale Operationen in einem Textraum, der insgesamt von grapho-phonetischen Variationsreihen durchzogen wird, die sich als Rekurrenz und Kombinatorik von Laut-/Buchstaben-Gruppen ergeben, deren Prominenz die jeweils vorgenommene Lektüre etabliert. Da keine autonome, also als eigenständiges Schema tradierte ausdrucksseitige Gliederung vorliegt, werden solche Gruppen ausgehend von semantischen Bezügen spürbar. Tatsächlich erstellt die Lektüre in dieser Hinsicht ständig neue, instabile Muster der Korrelation von Signifikant und Signifikat.

Ausgehend von der an herausgehobenen Textstellen wiederkehrenden und die Lesart bestimmenden Form ›schlag‹ („Durchschlag", „schlage") wird im Verlauf der linearen Lektüre spürbar, daß beinahe alle Vollverben der zweiten Texthälfte postvokalisch einen velaren Plosiv oder Frikativ aufweisen; der Vokal wird dabei fast durchweg als ›a‹ notiert. Die - an Häufigkeit vom Kopulaverb 'sein' weit übertroffenen - Verben der ersten Texthälfte enthalten diese Phonemkombination nicht und bezeichnen ausnahmslos temporale (bzw. aspektuale) oder lokale Verläufe. Die von den - allesamt auf Sprachliches bezogenen - Formen ›fragst‹ (Z. 24), ›schlage‹ (Z. 27) und ›sagt‹ (Z. 30) ausgelöste Relektüre stößt aber auf eine Reihe von Substantiven, die gleichfalls durch die Kombination [a] oder [a:] + velarer Plosiv gekennzeichnet sind. Die Kombination mit diesem Vokal scheint die Rekurrenzstruktur zu dominieren, einzig die Formen des Verbs 'sprechen' nehmen hier eine Sonderstellung ein. Einerseits sind sie über die Nominalform „Sprache", die bereits in Zeile 38 gesetzt wird, deutlich auf das dominante Paradigma bezogen, andererseits verweist die Variation des Stammvokals auf das hervorstechende vokalische Oppositionspaar ›au‹/›ei‹ und die Form „sprichst" darüber hinaus auf eine Reihe weiterer Ausdrücke mit der Kombination [i] + velarer Frikativ („nicht", „ich", „Dichter", „mich").

Richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Formen des Verbs 'schauen', das als einziges nicht in dieses Paradigma eingerückt werden kann, so wird eine andere Regelmäßigkeit darstellbar. Die Formen „schauen" und „schau" sind über das Phonem [ʃ] mit den Verben 'schlagen' (bzw. dem Nomen 'Schlag') und 'sprechen' (bzw. dem Nomen 'Sprache') vermittelt. Daraus ergibt sich als weiteres Paradigma ›schlage‹ vs. ›spreche(n)‹ vs. ›schaue(n)‹, dem inhaltlich das Paradigma Hand vs. Mund vs. Auge entspricht. Die Form ›lachen‹, die in den Zeilen 58/59 an die Form ›schauen‹ gereiht ist, ergibt sich grapho-phonetisch aus der Kombination von ›schlage‹ und ›spreche‹/›Sprache‹; zudem ergibt sich im [x]-Laut von

„lachen" die Kombination aus velarem Artikulationsort und Frikativ. Im Diagramm stellen sich die Rekurrenzen, Variationen und Kombinationen folgendermaßen dar[71]:

*sch*lag(e) - Tag, Frage, sag

*S*prache - Betrachtung, Sachen

*s*preche(n)

lachen

*sch*AU(en) darAUf / wEIße SEIte

(*sch*rEIben)

Die Variationsreihe >a< + >g</ >ch< tritt durch die semantische Koppelung der Lexeme 'Betrachtung/Erscheinung' (Z. 9, Z. 55) mit der zweiten formbestimmenden Struktur, der vokalischen Gegenüberstellung >au< vs. >ei< in Beziehung. Allein über den nicht manifestierten, nur im Gewand des Tropus auftretenden Term 'schreiben' lassen sich die Verb-Paradigmen der zweiten Texthälfte mit dem Diphtong-Kontrast in einer Struktur verknüpfen[72]. Der [ʃ]-Anlaut und das Bigraphem >ei<, aus dem sich als phonetischer Kontrast das Bigraphem >au< ableitet, kehren in den Serien einer ausdrucksseitigen Kombinatorik wieder. Die Konsonanten >r< und >b< hingegen, die in der Transposition des Schreibens in den Schlag und den Schein ausfallen, entsprechen den Initialen des Autors, der unter den Lauten und Lettern des Textes nicht (anders) signieren kann.

[71] Das Diagramm vereinfacht die Verhältnisse aus Gründen der Übersichtlichkeit. Eine vollständigere Notation müßte zumindest noch die auf dem Kontrast >ach</ >ich< fußenden Reihen, die Varianten mit stimmlosem Konsonanten, die Gegenüberstellung von langem und kurzem Vokal sowie die Abstammung der „wEIßen SEIte" vom „Blatt Papier" (als Empfänger des Schlags) berücksichtigen.

[72] Eine Struktur, die durch den Parallelismus von „sage" und „schlage" (anstelle eines redensartlichen 'sage und schreibe') zusätzlich gestützt wird.

2. Intersubjektivität und Eigentum

Intertextuelle Sprachkritik

Während unsicher bleibt, ob der Schreibende sich selbst liest, so ist doch unbestreitbar, daß er andere gelesen hat. Er hat Texte empfangen, abgeschrieben und möglicherweise auf sie geantwortet. Die in *Eine Komposition* eingefügten Bruchstücke anderer Texte richten ein intertextuelles Feld ein, dem sich das Gedicht hinzufügt und vor dessen Hintergrund seine Aussage lesbar wird. Das schreibende Subjekt wird, da es seinen Schrieb nicht unmittelbar sich aneignet, zum textuellen. Auf dieses Verhältnis von Text und Prätexten zielte bereits J. Kristevas Bestimmung von Intertextualität als „écriture-lecture“: „Der Mitsprecher des Schriftstellers ist also der Schriftsteller selbst als Leser eines anderen Textes. Derjenige der schreibt, ist auch derjenige, der liest. Da sein Mitsprecher ein Text ist, ist er selbst nur ein Text, der sich aufs neue liest, indem er sich wieder schreibt. Die dialogische Struktur tritt somit allein im Lichte eines sich in Bezug auf einen anderen Text als Ambivalenz aufbauenden Textes auf.“[73] Im Hinblick auf Brinkmanns Prätexte mit ihrer ausgeprägten Sprachskepsis zeigt sich diese Ambivalenz als eine von Sinnerfüllung und Sinnleere, im Hinblick auf das poetische Verfahren selbst als Wiederaufnahme und Entstellung des „gespeicherten Sinns“[74].

Die Verkettung der Texte stellt sich im Text von *Eine Komposition* als Abfolge von Aussagen dar, die sämtlich durch Formen des Verbs ‘sagen’ miteinander verknüpft sind. Dem, was andere Autoren gesagt haben, fügen sich die Aufforderungen hinzu, die dem Ich des Gedichts zugeschrieben werden können. Indem der literarische Schrifttext anderen das Wort läßt, ist er gezwungen, es ihnen zu nehmen. Der Logik eines solch fragwürdigen Dialogs entspricht der Text durch die komplexe Staffelung, in der Adressanten und Adressaten aufeinander bezogen sind. Während das Text-Ich sich an eine zweite Person wendet, die als Aktant der Schreibszene vom anonymen Leser-Adressaten unterschieden wird, wiederholt und variiert es

[73] Kristeva 1972, S. 372; zur Intertextualität als *écriture-lecture* vgl. auch Kristeva 1969, S. 181f.

[74] Vgl. Lachmann 1990, S.48 zur „negativen Semantik“ der Intertextualität; die hier angestellten Überlegungen zur Intertextualität im Gedicht knüpfen mehrfach an R. Lachmanns Buch über *Gedächtnis und Literatur* an, insbesondere an das dort entwickelte rhetorische Modell der Relation Text/Prätext; zum Zitat als interdiskursiver Repetition und zur Übertragbarkeit rhetorischer Modelle auf intertextuelle Relationen vgl. Compagnon 1979, S. 69f.

das, was es bei dritten Personen gelesen hat. Seine Sätze verdanken sich seiner Lektüre und werden ihrerseits von eben jenem Dritten gelesen werden, der aus dem Dialog ausgeschlossen wird. Es findet jene Überlagerung statt, die in J. Kristevas Theorie der Intertextualität zur Auffassung der poetischen Sprache als Doppel (double) führt: „Nun ist aber der Adressat in das diskursive Universum des Buches lediglich als Diskurs einbezogen worden. Er wird aber mit dem anderen Diskurs (dem anderen Buch), auf den sich der Schriftsteller beim Schreiben des eigenen Textes bezieht, so in eins gesetzt, daß die horizontale Achse (Subjekt/Adressat) und die vertikale Achse (Text/Kontext) koinzidieren. Diese Koinzidenz enthüllt eine wesentliche Tatsache: das Wort (der Text) ist Überschneidung von Wörtern (von Texten), in der sich zumindest ein anderes Wort (ein anderer Text) lesen läßt. [...] An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität, und die poetische Sprache läßt sich zumindest als eine doppelte lesen.“[75]

Ein Satz wie „Nun sag ein Ding“ (Z. 36) erscheint folglich in der Semantik des Gedichts paradox und bleibt in der Pragmatik der literarischen Schreibszene unentscheidbar. Richtet sich die Aufforderung - rhetorisch - an die Stummheit eines Lesers, dessen selbstvergewissernde Rede in Frage steht? Oder fordert sie vom Dialogpartner eine Aussage in Fortsetzung der zitierten Autoren, erklärt diese im gleichen Zug für unmöglich und schreibt sich an deren Stelle? Oder, dritte Möglichkeit, sind der Schreibende und der Text, der Schreibende als Text adressiert, sich eine unmögliche Aufgabe stellend?

Die Struktur dieser Unentscheidbarkeit scheint im Schlußsegment des Gedichts aufgelöst in ein letztes Wort, ein „sage ich“, das, von den Prätexten autorisiert, deren Sinn verlängert und im Rahmen einer dialogischen Szene und einer aktuellen Lektüre erneuert. Wie schon oft in der Geschichte der Sprachskepsis würde das ohnmächtige Sprechen durch ein wortloses Schauen abgelöst. Diese Lesart übersieht jedoch das Insistieren der Frage auch noch in der gegebenen Antwort und schottet den Text erneut von seinen intertextuellen Bezügen ab. Das Lexem 'Frage' (Z. 9, Z. 38) und die zugehörige Verbform „fragst“ (Z. 24) treten im Text von *Eine Komposition* in Kontrast zum 'Sagen' des Gedichts oder seines Subjekts. Berücksichtigt man weiterhin den Chiasmus „sag ... Ding“ - „Gegenstand ... Frage“ in den Zeilen 36-38, dann bilden die im Gedicht zitierten Aussagen die Figur einer Frage.

[75] Kristeva 1972, S. 347f.

Der intertextuelle Verweis, diesmal auf einen weiteren Text Brinkmanns, legt nahe, daß auch die autorisierenden Prätexte im Lesen gelöscht oder jedenfalls ihrer Antwortkraft entkleidet werden sollen: „Dann? Diese offene, antwortlose Frage beruhigt mich durch ihre Offenheit. Diese Offenheit läßt sich nicht durch Zitate schließen. Und sobald unpoetische, ernsthafte Aussagen gemacht werden, stellt sich rasch dabei heraus, daß sie Tautologien sind, ein Wort wird durch ein anderes ersetzt, als Stilvarianten der Wirklichkeit. Und nachdem dieser Blick auf die beschränkten Variablen gemacht worden ist [...] entsteht Gelächter."[76] Der Abschluß als Schluß auf die Bedeutung, den der sequentielle Aufbau des Textes nahelegt, kann gerade im Gedicht trügerisch sein.

Wie gestaltet sich nun die Referenz auf den Prätext im manifestierten Text und im Mikrokontext der Zeile oder Zeilengruppe? Welcher Ökonomie folgt die intertextuelle Relation? Im Anschluß an Jakobson werden von R. Lachmann zwei Arten der Beziehung zwischen Text und Prätext unterschieden: Similarität und Kontiguität. Beide stellen sich über die Identifizierung von Referenzsignalen her - im Fall von *Eine Komposition* die Nennung von Autornamen und Buchtiteln, die das übernommene Textfragment als Zitat ausweisen[77]. Das Zitat stellt, wie jede Wiederholung prästrukturierter Elemente aus einem Fremdtext, Kontiguität her. Tatsächlich ist der Prätext über die Figur der Synekdoche mit dem Text vermittelt, in ihm präsent. Aber diese Vermittlung funktioniert auch in entgegengesetzter Richtung: als vollgültiger Teil des Textes stellt das Zitat die Invariante dar, die dessen semantische Gehalte in die Semantik des Prätextes einzutragen erlaubt. Es handelt sich also, folgt man den Analysen der strukturalen Rhetorik, um die Struktur der Metapher oder - konzentriert man sich allein auf das zitierte Element - der Syllepse[78]. Das Zitat aus dem Buch David Coopers gehört zwei Abbildungsrelationen zugleich an. Es läßt sich im Text selbst abbilden auf die unmittelbar vorhergehenden Zeilen 27/28 und die Selbstprädizierung des Dichters; es dient weiterhin dazu, zwei Texte aufeinander abzubilden, so daß sie wechselseitig als

[76] *Ein unkontrolliertes Nachwort*, S. 239; das ganze *Unkontrollierte Nachwort* läßt sich als Expansion von *Eine Komposition* lesen - was sicher dazu berechtigt, es als 'Schlüssel' zu den Gedichten von *Westwärts 1&2* aufzufassen. Ein solches Nachwort kann wohl kaum umstandslos der Gattung der „unpoetischen Aussage" zugeschlagen werden.
[77] Vgl. Lachmann 1990, S. 60f.
[78] Zur Metapher als Synekdochenkoppelung vgl. Dubois 1974, S. 180f; zur Syllepse als Grundfigur der Intertextualität Riffaterre 1979.

jeweils gesuchter eigentlicher (latenter) Sinn oder als Regel und Gesetz des jeweils anderen Textes erscheinen können. Daß zwischen den Texten die Ökonomie eines Kampfes um Anerkennung herrschen kann, daß auch um die Aneignung der Schrift und die Regeln des Verstehens gestritten wird, hat J. Kristeva in Ausführungen zum „contexte présupposé" angemerkt: „L'économie dialogique que l'acte de présupposer révèle, comporte, on le voit aisément, deux fonctions-clés de l'acte discursif: la *fonction juridique* («j'impose des conditions et un univers de discourse») et ce que nous appellerons une *fonction possessive* qui peut être d'adhésion ou de polémique («j'adhère à ton dire ou je le récuse, mais de toute façon j'en suis possédé et je le possède»)."[79] Solange aber kein Text sich dem anderen als gültiger Kontext überordnen kann, begegnen sie sich im Modus einer dialogischen oder polemischen Wechselkommentierung.

Die Polemik oder der Dialog ergeben sich allerdings nur, wenn tatsächlich eine Figur, also eine spürbare Abweichung, ein Isotopiebruch als Hinweis auf die Doppelcodierung vorliegt[80], andernfalls handelt es sich lediglich um eine bestätigende Wiederholung, die die Legitimität eines vorgängigen Korpus auf den Text überträgt. *Eine Komposition* vollzieht den Bruch auf mehreren Ebenen. Zum einen stellt die Zitierung eines nichtliterarischen Textes im Gedicht, ja bereits eine kenntlich gemachte Zitierung überhaupt, einen Bruch der Gattungskonventionen dar[81]. Wie kann sich das Gedicht von außerhalb legitimieren lassen? Wie eignet es sich eine 'ernsthafte Aussage' an, was entsteht, wenn die poetische Schreibweise von einer unpoetischen Aussage durchquert wird? Eine Schreibweise, die mit der

---

[79] Kristeva 1974, S. 338; die Konfrontation der Texte ist von Kristeva an dieser Stelle ganz hegelianisch gefaßt, die Intertextualität tritt hier in der Tat das Erbe der Intersubjektivität an. Aus diesem Bezug auf einen bestimmten kritischen Hegelianismus in *La Révolution Du Langage Poétique* ergeben sich auch die Berührungspunkte mit der Auffassung moderner Lyrik bei Adorno (besonders in dessen Hölderlin-Essay *Parataxis*); allerdings läßt sich die Pointe der Negativität bei Kristeva nicht mehr aus der (dialektischen) Vermittlung von Sprache und Subjekt begreifen; vgl. dazu auch Kristeva 1972, S. 374; zur ursprünglichen hegelianischen Fassung des Lyrischen als „Negation prosaischer Kollektivsprache" vgl. Gnüg 1983, S. 46.

[80] Als Substitution einer geistigen Leistung durch eine körperliche fügt sich die Metapher vom „Athleten" zwar jenen Figuren des Gedichts hinzu, die Kontraste des Typs 'spirituell/materiell' nutzen, dennoch läßt sie sich nur unvollkommen in die Isotopien des Textes eintragen. Im Vergleich fällt vor allem ihre Konkretheit ins Auge, die sich deutlich von den häufig wenig spezifischen Sem-Konfigurationen im übrigen Text abhebt. Die Strategie des Textes im Umgang mit der Metapher wird hier deutlich: einzig die Isotopie /Schreibmaschine/, die aller Überführung vom Geistigen ins Materielle zugrundeliegt, ist konkret, da allein der Schriftapparat die Metapher - unmetaphorisch - realisiert.

[81] Vgl. auch Gnüg 1983, S. 46.

Geschlossenheit und Selbstbezüglichkeit der literarischen Rede bricht - ohne sich allerdings, und das liegt in der Eigenart der zitierten Werke und der Funktion begründet, die sie der Poesie zuschreiben, dem Wahrheitsanspruch der psychologischen oder sprachphilosophischen Diskurse umstandslos zu unterwerfen.

Zum anderen ist der Bruch vor allem ein stilistischer, da das Zitat zweifellos einen Tropus präsentiert. Der Charakter einer Metapher in praesentia wird bekräftigt durch die zwar wortgetreue, aber unvollständige Zitierweise: was im Text des Gedichts als schroffe Apposition auftritt, ist im Prätext durch die Kopula definitorisch äquivalent gesetzt und selbst wiederum Glied eines weiteren Vergleichs - „Genauso wie Dichter Athleten des Extra-Verbalen sind, genauso werden viele Leute als schizophren bezeichnet."[82] Das Zitat, das den Signifikanten des Prätextes unverändert übernimmt, greift in dessen Rhetorik ein, indem es die Figur von einer argumentativen zu einer poetischen verschiebt.

Auch die Unterdrückung des Bindestrichs ändert den Sinn des zitierten Syntagmas. Bei Coopers Extra-Verbalem handelt es sich um ein „Kontinuum der Erfahrung", um einen „inneren Vorgang", der nachträglich und in abgeleiteter Weise in Dichtung gefaßt wird, und der Dichter wie der Wahnsinnige sind gleichermaßen Athleten, sofern sie in einen Bezirk außerhalb der Sprache vordringen. Gehört dagegen das Extraverbale in der Art eines Oxymorons unmittelbar zur Tätigkeit des Dichtens, dann ist es vom Verbalen nicht zu trennen und der Schrift auf paradoxe Weise gleichzeitig.

Titel, Name, Versprechen: Wer ist David Cooper?

Die poetische Lektüre projiziert die Achse der Kontiguität auf die Achse der Similarität. Durch die Wiederaufnahme des Lexems 'Dichter' in Zeile 30, durch die Assonanz von „schlage" und „sagt" und durch die räumliche Position des Zitats im Text ergibt sich ausdrucksseitig ein Parallelismus mit Zeile 27. Der dort freigebliebene Zwischenraum wird im Zitat, das angibt, was der Dichter sei, gefüllt. Zugleich erhält dieser Leerraum seinen Namen als „Extraverbales" und wird so, als Synekdoche, zum Zeichen seiner selbst[83]. Das Zitat erscheint als Wiederholung und

---

[82] Cooper 1972, S. 91.

[83] Semiotisch genauer: ein Teil des Referenten wird - mittels eines verbalen Interpretanten - zum Signifikanten gemacht. Der Diskussion bei Eco 1987a, S. 300ff zufolge handelt es sich bei

nachträgliche Bestätigung dessen, was der Schreibende gerade getan hat; durch die Benennung wird dessen Performanz aber überschrieben und gelöscht. Der Anspruch des Autors David Cooper, die „Disziplin der Poesie“ bestimmen zu können, sieht sich so auf die Probe gestellt. Die Fragen, die sich aus dem Kontrast zwischen Performanz und Bezeichnung ergeben, gelten wesentlichen Dimensionen des intertextuellen Bezugs: Gibt es eine Instanz, die den Dichter autorisiert? Kann eine Schrift wie die Coopers als Aussage über die Poesie Geltung haben? Was trägt sie zur Lesbarkeit des Gedichts bei?

Inhaltliche Berührungen Brinkmanns mit Cooper ergeben sich vielfältig daraus, daß beide einem in den 60er/70er-Jahren verbreiteten subkulturell-kulturkritischen Diskurs zugerechnet werden können, dessen Elemente in beider Werk eine prominente Rolle spielen. Zu diesen Elementen gehört insbesondere die von Brinkmann wie Cooper vorgetragene Konfrontation positiver Werte wie Spontaneität, Freiheit, Phantasie etc. mit absolut negativen Werten wie Institution, Ritual, Logik etc.; darüber hinaus teilen beide den Zug zur mystischen Lösung der Paradoxien, die sich innerhalb einer solchen Konfrontationsstruktur ergeben. Ein noch spezifischerer Bezug der Cooperschen Streitschrift zu Brinkmanns Gedicht entsteht, wenn die Aufmerksamkeit der Lektüre sich darauf richtet, daß *Der Tod der Familie* auch eine Reflexion über die Poesie und die Schrift enthält.

Ihre Funktion erhält die Poesie im Zusammenhang eines dort vorgetragenen Diskurses der radikalen Befreiung. Befreien muß sich das spontane Individuum in erster Linie von den psychischen Konditionierungen durch die Familie, der basalen Institution jeder „Ausbeutergesellschaft“. Zur Kritik an den Voraussetzungen dieses Unterdrückungssystems gehört unabdingbar eine Ideologiekritik, die in eine Kritik der Sprache übergehen muß, da jede Sprache - solange die angestrebte revolutionäre Umwälzung noch nicht eingetreten ist - nichts anderes ist als sedimentierte Ideologie[84]. In einigen seiner poetologischen Prosatexte, so auch im *Unkontrollierten Nachwort* zu *Westwärts 1&2*, steht Brinkmann den Positionen einer solchen Sprachkritik nahe, die Sprache nicht insgesamt als irreführendes Zwangssystem verwirft, sondern sie aus ihrer Zurichtung durch die Institutionen der „Konsumgesellschaft“ befreien will. Die kritisch-revolutionäre Rede, die sich

---

diesem Zeichentyp um ein Muster. Der Fall eines Musters der Abwesenheit von etwas wirft allerdings noch einmal die Frage nach dem Typus/Exemplar-Verhältnis auf.

[84] Vgl. etwa Cooper 1972, S. 24ff zum Ungenügen der Sprache und S. 105f zur „Überwindung alles Symbolischen“.

dieser falschen Sprache bedienen muß, steht vor Problemen des Selbstwiderspruchs, die zu dem ausgeprägt metaphorischen Stil, dem assoziativen Gang der Argumentation und dem betont prophetischen Gestus von Coopers Schrift führen. Im Zusammenhang der Cooperschen Verwerfung der Institution übernimmt die Poesie die Aufgabe, die testamentarischen und kodifizierenden Aspekte der Schrift von einem Identitätswunsch fernzuhalten, der im Wechsel die komplementären Phantasmen einer Verschmelzung mit dem Ursprung (Eins-sein) und mystischer Entgrenzung hervorkehrt[13].

Vor der Folie des Cooperschen Prätextes liest sich *Eine Komposition, für M.* auch als Ausführung des dort formulierten sprachkritischen Programms - oder umgekehrt: dieser Folie kann der Leser die psychologische Deutung des Gedichts entnehmen. Das Zitat vom „Athleten des Extraverbalen" findet sich im Kontext von Überlegungen zur Verknüpfung von Sprache und Gedächtnis, Wörtern und Erinnerungen, die ihrerseits im Kontext von Überlegungen zur therapeutischen Wiederherstellung ekstatischer Erfahrungsmöglichkeit und befreiter Sexualität stehen. Dabei heißt es über die Disziplin der Erinnerung, wie sie etwa in der psychoanalytischen Kur ausgeübt wird, sie habe „unvermeidlich mit verbaler Sprache zu tun und verstrickt sich häufig in deren Netz"; hiervon hebt sich positiv die therapeutische Möglichkeit des Wiedererlebens ab: „Jenes Wiedererleben dagegen ist ein im wesentlichen extra-verbaler Akt, in dem man sein Leben dadurch, daß man einige der allerfrühesten Erfahrungsmomente wiedererlebt, in einem Stück zusammenschließt. Die Disziplin (...) ist in diesem Fall jedoch nicht-analytischer Art (...) - vielmehr ist dies eine Disziplin, die poetisch ist. (...) Der echte Dichter weiß, daß Worte auf der tiefsten Ebene seiner Erfahrung irrelevant sind (...), so daß er in der Tat eine Gewalttätigkeit gegen die Sprache entwickelt, eine Brutalität, die die Sprache in die Nase kneift und ihr einen Ring durch die Nase zieht, und so führt der Dichter sie in die Realität seiner wiedererlebten Erfahrung."[14] An dieser Stelle wird dann der Dichter mit dem Schizophrenen verglichen. Tertium comparationis von Poesie und Wahnsinn ist der geistige Zugang zum extra-verbalen Kontinuum: „Manche Leute, die als schizophren bezeichnet werden, scheinen die meiste Zeit in diesem extra-verbalen Kontinuum

[13] Vgl. etwa Cooper 1972, S. 34f und S. 96.
[14] Cooper 1972, S. 90f.

zu leben. Dasselbe gilt für Dichter, mit dem Unterschied allerdings, daß diese eine talentierte Konzession an die Welt machen, indem sie zurück ins Wort tauchen. Die Disziplin der Poesie (...) besteht nicht in einer Entfaltung von Buchstaben auf Papier, von Farben auf Leinwand, von Noten auf Notenlinien oder in zweckdienlicher Technik, sondern in einem vorausgegangenen inneren Vorgang, und *der* ist das Kunstwerk."[87]

Handelt es sich also bei dem Extraverbalen, das in *Eine Komposition* angezeigt und zitierend benannt wird, um eine Darstellung dieser geistigen Erfahrung, einen „inneren Vorgang", der durch Überlistung der Sprache doch repräsentierbar geworden ist? Jedenfalls läßt sich die synchrone Doppelung der Schreibfläche bei Brinkmann auf die diachrone Gliederung in zwei (oder drei) Zeitabschnitte (Erleben, Wiedererleben, Verbalisieren) bei Cooper beziehen. Die Projektion der Diachronie in die Synchronie, der mnemonischen Zeit in den Raum des Apparats - ihrerseits verdoppelt in der Stauung der intertextuellen Diachronie in die Synchronie[88] - ändert jedoch Entscheidendes. Nichts geht dem 'Wieder' und dem Doppel mehr voraus, sie sind ursprüngliche Bedingung nicht einer neuen Sprache authentischer Erfahrung, sondern der vorgefundenen Sprache als Schrift. Als Objekt eines Lesers, der die Niederschrift nachträglich entziffert, führt der Text die diachrone Beziehung wieder ein und komplettiert den poetischen Übergang vom Paradigma ins Syntagma durch die komplementäre Operation: „Das >Doppel< das sich in der Kontiguität, im Syntagma entfaltet - *in praesentia* -, deckt die Regel, das Paradigma - *in absentia* - auf."[89] Poesie ist, anders als Cooper, den Romantiker Wordsworth zitierend, will, kein Wiedererleben einer vorgängigen Erfahrung, sondern intertextuelles Anagramm. „Die Regel wird so zum Sprechen gebracht, der abstrakte Code zur Sprache (die Sprache bringt sich selbst zur Sprache). Es entsteht eine autotelische dialogische Beziehung, eine dialogische Autotelie."[90]

Der Bezug von Sprache auf Sprache ereignet sich im Medium der Schrift, auf dessen Materialität *Eine Komposition* unablässig verweist. Zum Programm einer künftigen Schreibweise finden sich bei Cooper an einer anderen Stelle Bemerkungen, die Brinkmanns Beharren auf dem Schreibakt zunächst bestätigen: „In der Zukunft, glaube ich, werden nie wieder Bücher geschrieben werden, sondern

[87] Cooper 1972, S. 91f.
[88] Vgl. Lachmann 1990, S.175.
[89] Lachmann 1990, S. 165.
[90] Lachmann 1990, S. 166.

Bücher werden *getan* werden, so daß sich die abgedroschene Metapher vom Schreiben als Akt buchstäblich bewahrheiten wird.“ Daß sie sich einzig und allein *buchstäblich* bewahrheiten kann, daß es ein Schreib- und Schriftapparat ist, der Extraverbales und Sprache aneinander artikuliert, ist die entscheidende Korrektur, die *Eine Komposition* in den Text des Psychologen einträgt.

Das von Cooper geforderte Gegen-Spiel zur Institution Sprache macht sich listig die metasprachliche Forderung selbst zunutze: „Jede verbale Sprache ist in einer Weise trügerisch, wie es nicht-verbale Kommunikation nicht ist. (...) Deshalb wollen wir Wörter überlisten, um nicht selbst von ihnen überlistet zu werden. Wie es mit allen institutionalisierten Systemen der Fall ist, heißt es auch hier, dem Spiel des Systems ein Gegen-Spiel entgegensetzen (...).“[91] Daß das Gedicht-als-Schrift es mit dem Extraverbalen oder der weißen Seite zu tun hat, müssen in seinem Text andere - prophetische Psychologen, mystische Sprachphilosophen - sagen. Der Dichter kann nicht *sagen*, was er tut - die Schreibweise des Gedichts besteht eben in dieser Ungleichzeitigkeit von Performanz und Feststellung. Indem er diese unmögliche Benennung aus anderen Texten bezieht, bezieht er sich zugleich auf deren Selbstwiderspruch, auf das Paradox des sprachkritischen Radikalismus: mit sprachlichen Mitteln die Sprache als Trug zu entlarven[92]. Die philosophische oder wissenschaftliche Verneinung der Sprache kann nicht sagen, was sie meint. Eben deshalb ist ihr notwendig der Verweis auf die Dichtung eingeschrieben, die das im sprachkritischen Diskurs postulierte Verhältnis von Sprache und Sein zurückspiegelt, ohne zwischen Sprache und Metasprache trennen zu müssen. Die List des poetischen Textes, der sprachskeptische Aussagen zitiert, macht diese Voraussetzung lesbar und revidiert das Verhältnis von Poesie und Poetik, von Text und Kommentar, Programm und Verwirklichung.

Der intertextuelle Bezug führt zu einer wechselseitigen semantischen Anreicherung der Texte. Das Cooper-Zitat trägt in *Eine Komposition* die Themen Familie (Mutter/Ehefrau), Tod, Liebe und Ehe ein, die sonst dort nicht lesbar wären. Der Prätext hat den Text also vorgreifend gedeutet, indem er wesentliche Koordinaten

[91] Cooper 1972, S. 26.

[92] Aus systemtheoretischer Perspektive kommen N. Luhmann und P. Fuchs (Luhmann/Fuchs 1989) zu ähnlichen Schlußfolgerungen, wenn sie den Zusammenhang von Poesie, Sprach- bzw. Konventionen-Kritik, Philosophie und narrativer Selbstrepräsentation beobachten (vgl. besonders S. 146 und S. 165f); insoweit dort moderne Lyrik aber nur über den Umweg des Dichters, nicht als Text, in den Blick kommt, werden die an Baudelaire und Mallarmé gewonnenen Resultate durch eine Lektüre Brinkmanns relativiert.

von Brinkmanns Schreibszene in dessen Text einschreibt. Im Gegenzug verweist Brinkmanns Text solche Deutung auf die Medialität seiner Schrift, die der substantialistischen Psychologie Coopers die Grundlage entzieht. Die beiden Texte dienen sich gegenseitig als widersprüchliche Interpretanten[93]: zwischen Zeichen (Text) und Objekt besteht eine Beziehung allein aufgrund eines weiteren Zeichens (Textes). Brinkmanns Text liest sich und läßt sich lesen - in einem anderen Text.

Das Zitat wiederholt und ergänzt die Selbstbestimmung des Dichters, es autorisiert unter Berufung auf den Namen eines anderen Autors. Allerdings wird dessen Name als Autor - und damit dessen Autorität - sogleich fragwürdig. Der Eigenname „David Cooper" markiert in der Topographie der Schriftfläche ein formales Zentrum. An ihm sind horizontal-lineares Syntagma und vertikale Zeilenfolge so ineinander geschoben, daß an dieser Stelle des Textes ein Ausdruck in zwei Sätze zugleich eingesetzt werden könnte. Allein die Satzzeichen, die die beiden Exemplare des Eigennamens in ihrer syntaktischen Zuordnung unterscheiden, machen deutlich, daß in Zeile 31 die syntagmatische Kette nicht geschlossen werden kann. Für einmal ist der Leser hier gezwungen, zwischen (vertikaler) Komplettierung des Satzes und konventioneller Lektüre der Schriftzeile von links nach rechts zu trennen. Beginnt er, dem Satz folgend, in der Mitte der Zeile, um dann zu ihrem Anfang zu springen, dann begegnet ihm die Ergänzung des Fragesatzes als etwas, das er eigentlich bereits gelesen hat. Und der solcherart überschüssig wiederholte Eigenname läßt sich mittels einer Metonymie ein weiteres Mal wiederholen.

Sollte es sich bei der Verwirrung der Leserichtung um einen typographischen Lapsus handeln, so findet dieser sein Material nicht zufällig in der Funktion des Eigennamens als Autorname. In Umkehrung der geläufigeren Verschiebung 'Autor für Werk' richtet sich die Frage auf die Figur, die sich aus der Einsetzung des Werks für den Autor, des Titels für den Namen ergibt. Der Herkunftsort des Zitats wird im Gedicht ja nicht als solcher angegeben; die intertextuelle Referenz wird erst explizit, wenn die Prädikation („David Cooper ist der Tod der Familie"), die im Kontext des Gedichts einen Isotopiebruch darstellt, als rhetorische Figur

[93] Zur ternären Struktur des Zitats und zur semiotischen Reformulierung der intertextuellen Relation auf der Grundlage des Peirce'schen Zeichenkonzepts vgl. Compagnon 1979, S. 61 und S. 73 (zum Interpretanten als Signatar); schon für J. Kristeva, die sich auf Kategorien Saussures beruft, „koinzidieren" ja Adressat und intertextueller Bezug (vgl. Kristeva 1972, S. 347f).

entschlüsselt und als Spiel mit einem Buchtitel gelesen wird. Sofern „Der Tod der Familie“ den Titel eines Buches nennt, hat er die Merkmale eines Eigennamens und eignet sich dazu, den Autornamen zu ersetzen, den Autor durch sein Werk zu identifizieren[94]. Da er nicht als Titelzitat ausgewiesen ist, hat „Der Tod der Familie“ im Text aber auch den Status eines (elliptischen) Satzes, wird die Fügung nicht lediglich als bezeichnender, sondern als bedeutender Ausdruck gebraucht. Das Wiederschreiben des Namens als Titel macht deutlich, daß dieser einen bestimmten Sprechakt darstellt. Kann ein Autor auf die Aussage (s)eines Titels verpflichtet werden? Findet er seine Identität als Autor im Aussageakt des Textes, kann er sich selbst auf dessen Behauptung verpflichten und das Werk signieren?

Wenn es allgemein zur Struktur eines Titels gehört, als Versprechen zu funktionieren[95], so gilt dies für Coopers Titel auf besondere Weise: nicht nur handelt sein Buch wiederholt vom Versprechen, der Text insgesamt soll, zumindest auf einer seiner Ebenen, einen Akt des Versprechens vollziehen. Bevor sein Buch in eine Reihe gnomischer Fragmente ausläuft, unternimmt David Cooper den Versuch, unter der Kapitelüberschrift „Mein Testament und letzter Wille“ aus eigener Autorität über den Status und die Lesbarkeit seines Textes zu verfügen. Das Kapitel endet - den Tod des Autors imaginierend - mit einem Versprechen hinsichtlich seiner Hinterlassenschaft: „Hoffen wir, daß wir am Ende unseres Lebens mit einer gewaltigen, wenn auch geschundenen Liebe zurückbleiben, die wir dann, zusammen mit der schließlich niedergerungenen Verzweiflung, zurücklassen können. Das aber ist es, was wir den Männern, den Frauen und den Kindern zurücklassen wollen.

Ich werde es tun.“[96]

Ein Text, der auf diese Weise verspricht, ist testamentarisch und entspricht damit einer wesentlichen Eigenschaft jeder Schrift, wie Cooper bereits einige Seiten vorher festgestellt hat[97]. Diese Schrift teilt sich, will sie zum Tod des Autors in

[94] Zu den Effekten eines Eigennamens, den ein Titel im Diskurs oder Text induziert, vgl. Derrida 1980, S. 18f.

[95] Vgl. Derrida 1980, S. 16.

[96] Cooper 1972, S. 113.

[97] Vgl. Cooper 1972, S. 108: „Bevor ich diesen Satz zu Ende geschrieben habe oder bevor sie ihn zu Ende gelesen haben, kann ich oder können Sie tot sein.“ Es charakterisiert Coopers Vorgehen, daß die Schreibsituation hier als symmetrische Anordnung zweier Pole konzipiert wird; wie der Kontext des Zitats deutlich macht, ist es stets der eigene Tod (des Schreibenden oder des Lesenden), an den gedacht wird.

Beziehung treten, in eine gute und eine schlechte Version, je nachdem ob sie diesen Tod zur Sache der anderen macht oder dem Testator als realisierten Selbstbezug zueignet. Kaum überraschend ist es die Poesie, die auch hier als gute Version der Schrift fungiert: „Der Letzte Wille ist das letzte, was wir in der Welt wollen oder was wir wollen, daß wir es wollen, da jeder Letzte Wille zum Spiegelbild wird einer Nicht-Zugehörigkeit zu uns selbst, die uns verwandelt von Personen in Personifikationen einer jeden in jedem Augenblick uns möglichen Person. Der «letzte» Wille ist nichts anderes als der Wunsch, der einem vergangen ist. Aber vielleicht könnten wir aufhören mit diesem Letzten Willen und statt dessen unseren Willen wollen (...). Erst dann können wir (...) ein wirklich gültiges Formular ausfüllen, das wie ein Gedicht oder ein Lied aussehen wird oder das eher gezeichnet als aufgezeichnet sein wird, ein Wille, der aus meinem Willen Wirklichkeit macht - die Wirklichkeit des Nehmens, so daß ich mir das nehme, was ich von der Welt will, und das noch bevor ihr - ihr anderen - das hier lest.“[98]

Das Gedicht, die Poesie sind testamentarische Verfügungen oder Gaben, die den Empfänger entpflichten, da sie den eigenen Tod geben; - damit sie dies können, sind sie jedoch ihrerseits auf einen bestimmten Inhalt verpflichtet: „Die Zeit, um unser Testament und unseren Letzten Willen niederzuschreiben, ist jetzt, und nur eine Klausel ist wesentlich und dringlich: Nichts darf der Familie bleiben. Mütter, Väter, Brüder, Schwestern, Söhne und Töchter, Ehemänner und Ehefrauen - sie alle sind vor uns gestorben.“[99] Der Text - Coopers Text - ist die vergiftete Gabe[100],

---

[98] Cooper 1972, S. 109.

[99] Cooper 1972, S. 113; die Kritik der Familie als der Institution, die das Selbst - sein Verhalten, seine Wahrnehmungen, seine Sprache - besetzt hält, steht in engem Zusammenhang mit der Kritik am allgegenwärtigen Massenmedium: „So wie sie sich definiert hat, darf die Familie einen nie allein lassen, weil sie die Hypostasierung des bis zum äußersten perfektionierten Massenmediums ist. Die Familie ist der Fernsehapparat, der im Überfluß Farb-, Tast-, Geschmack- und Geruchеffekte ausstrahlt, der Apparat, dem beigebracht wurde, zu vergessen, wie er sich abschaltet.“ Die Familie als totale Institution, in der alle Sinne ein erstes Mal stimuliert werden, bleibt unerreichtes Vorbild jeder medialen Massage. Die Berührungspunkte mit Brinkmanns Medienkritik sind offensichtlich.

[100] Über die „Ambiguität der Gabe“ schreibt Cooper (Cooper 1972, S. 110): „Im Altnorwegischen und Mittelhochdeutschen entdecken wir, daß die weibliche Form des Wortes «Gift»eine Gabe bedeutet, der ein Gefühl der Großzügigkeit zugrunde liegt. In seiner sächlichen Form bedeutet «Gift» Gift.“ Und da Cooper, in einer Art Borderline-Simulation, die Instituierung des Signifikanten verweigert, wird auch für ihn die Gabe des männlichen Geschlechts ungewiß: „Was «Gift» in seiner männlichen Form bedeutet, ist linguistisch nie entschieden worden: vielleicht ist diese Form, historisch gesehen, von jeder sozialen Wahl viel zu weit entfernt placiert worden.“

die der Familie den Tod bringt. Darin besteht sein Versprechen und in diesem Sinn wird sein Titel als Pointe der Cooperschen Poetik in *Eine Komposition* zitiert.

Im Kontext dieses Zitats und dieses Prätextes wird Brinkmanns Text in seinem Bezug auf die Familie, die Ehe und die Liebe lesbar. Dieser Bezug ist im Gedicht selbst notwendigerweise verschwiegen, läßt sich aber unschwer rekonstruieren. Das im Gedichttitel angeführte Initial läßt sich zum Vornamen der Ehefrau vervollständigen und der Text als Liebesgedicht und -gabe entschlüsseln[101]. Auch bei Cooper stehen Liebe und (gegen-institutionelle) „Zwei-Personen-Beziehung" in positivem Kontrast zu Familie und Ehe. Allerdings ist die mit *Eine Komposition* adressierte Geliebte *M.* zugleich die Ehefrau des Autors und Mutter eines gemeinsamen Kindes, ist der Buchstabe M. zugleich Initial der Mutter des Autors. Die Gabe des Gedichts ist zumindest eine doppelte: Liebesbrief und familiäre Bindung, eine ambivalente Struktur zwischen gegebenem Nichts und (nicht) gegebenem Wort.

Die Frage nach der Möglichkeit, einen (literarischen) Text zu signieren und als Versprechen zu geben, erhält im Bezug auf den Namen eines anderen Autors ihre spezifische Kontur. Kann man in seinem eigenen Namen für den Tod der Familie - als Forderung oder Feststellung, als subjektiven oder objektiven Genitiv - einstehen? Streicht ein Buchtitel als Metonymie des Autornamens diesen Namen durch, sofern er Familienname gewesen ist? Diese in Brinkmanns Text implizierten Fragen lassen im Cooperschen Prätext eine bestimmte Struktur hervortreten, die Doppelstruktur eines Versprechens, das außerhalb jeder Institution besteht und also jeder Verpflichtung auf eine Signatur vorausgeht.

Bevor der Text sich selbst als testamentarisches Versprechen deklariert, das den Moment des Todes einbindet, wird in ihm an zwei Stellen auf den Akt des Versprechens eingegangen. Zwei Arten des Versprechens stehen einander symmetrisch gegenüber: eines, das nicht gehalten werden muß und eines, das nicht gebrochen werden kann. Das Treueversprechen der „Zwei-Personen-Beziehung", eine Einigung „auf die zeitweise Ausschließung anderer Beziehungen", soll die

[101] Zu dieser Lesart vgl. etwa Späth 1989, S. 85: „Aus dem eigentlichen Schreibanlaß des Gedichts, der Liebeserklärung an seine Frau, entsteht die Reflexion über die Suche nach einem adäquaten Ausdruck." Ob und wie sich das lyrische Gedicht allerdings noch einem „Anlaß" verdankt, den es reflektorisch in sich aufnimmt - das ist genau die Frage, die in der Auseinandersetzung mit Brinkmanns Schreibweise und ihren intertextuellen Konstituenten nicht umgangen werden kann.

Sexualität aus ihren gesellschaftlichen Regelungen lösen und schon deshalb kann nur gelten, daß „[K]einer [...] natürlich gezwungen [ist], ein solches Versprechen zu geben oder zu halten“[102]. Kein anderer wird sich auf dieses gegebene Wort berufen können.

Diese Art des Versprechens vermeidet, indem sie sich vor allem „in der *Zeitdauer der Beziehung*“ vom „üblichen Ehevertrag“ unterscheidet, durch die Ausschließung einer dritten Instanz auch die traditionelle Referenz auf den Tod, der im institutionellen Sprechakt die Dauer von Ehe und Versprechen begrenzt. Durch diese Zeitreferenz erscheint der institutionalisierte Ehevertrag als Privation[103]. Die geraubte Zeit hinterläßt „eine Leere in uns“, die in Coopers Theoretisierung das negative und auf jeden Fall fernzuhaltende Gegenteil des „extra-verbalen Kontinuums“ darstellt.

Mit diesem Kontinuum der Erfahrung hat es die zweite Art des Versprechens zu tun. Die außerhalb der Sprache zu machenden Erfahrungen entgrenzen die Zeit des individuellen Lebens nicht nur ins Vorgeburtliche, sondern auch ins Postmortale. Auf dem Durchgang durch die Erfahrungen nach dem Tod - wie sie, so Cooper, im Rausch, im Traum, in der Psychose und in mystischer Ekstase möglich sind[104] - begründet sich ein Versprechen, das in gewisser Weise das Leben selbst ist. Dieses Versprechen erlaubt es, den Tod-im-Leben zu überwinden, den die soziale Kontrolle für das Individuum bedeutet. Es ist das ursprüngliche Versprechen, das die erste Bindung, die Bindung an das Leben, vor und jenseits jeder sozialen Verpflichtung herstellt. Es muß absolute Geltung beanspruchen. „Das Versprechen muß in irgendeiner Form auch der Welt geleistet werden und es muß implizieren, daß es weder zurückgenommen noch gebrochen werden darf.“[105] Während das nicht bindende, nur unverbindlich signierte Liebesversprechen den Bezug auf den Tod umgehen will, soll dieses zweite Versprechen dessen Negativität positivieren, den Tod durch Vorwegnahme dem Leben zuschlagen. Dieses Versprechen gilt absolut, da es seine Kraft aus dem Tod bezieht, um das

---

[102] Cooper 1972, S. 42.

[103] Vgl. Cooper 1972, S. 42: „Der Ehevertrag bringt die Unterordnung persönlicher Bedürfnisse unter ein von außen auferlegtes Zeitschema mit sich, so daß die eigene soziale Zeit, der eigene soziale Raum verlagert werden in einen Bereich des Andersseins, und so bleibt eine Leere in uns zurück, nämlich jene «gegebene Zeit» (die uns schließlich unserer Zeit beraubt), die wir nicht mehr wahrnehmen.“

[104] Vgl. Cooper 1972, S. 97f.

[105] Cooper 1972, S. 100.

Kontinuierliche vor der Macht eines absoluten Einschnitts zu schützen. Seine Kraft befähigt zu jener individuellen Autonomie, die durch kein späteres Versprechen wieder darangegeben werden darf.

Die zwei Unterschriften unter den Verträgen der Liebe und des Daseins (unverbindlich/unverbrüchlich) entfalten das Paradox der Signatur, die ein Autor leistet, dessen Buch familiäre und verwandtschaftliche Bindungen testamentarisch außer Kraft setzt. Da das Gedicht als „wirklich gültiges Formular" die familiäre Form des Testaments ablösen soll, stellt sich mit ihm die analoge Frage nach dem Status des Eigennamens und der Signatur. *Eine Komposition* unternimmt es, dieses Paradox und diese Problematik zu schreiben. Als doppeltes Liebespfand ist das Schriftobjekt artikuliert in den Text und sein Fehlen, als Nachlaß in ein Nichts und seinen Durchschlag. Die Initialen des Autors sind anagrammatisch im Text verborgen: die Signatur als Kryptonym.

Als neues Testament füllt die Poesie für Cooper die „Leere des üblichen sozialen Verkehrs" und steht für die Authentizität eines Daseins, das den Mangel, die „Lakune eines abgeschlagenen Wunsches" hinter sich gelassen hat[106]. Das Coopersche extra-verbale Kontinuum ist denn auch das Gegenteil der Leere - es ist bis zum Rand gefüllt mit Vorstellungen und Empfindungen. In Brinkmanns doppelter Schreibweise wird die fundamentale Ambivalenz lesbar, in der das phantasmatische Kontinuum eines Lebens jenseits der Sprache und die Leere im Inneren des Sozialen aufeinander bezogen bleiben. Sein Extraverbales bleibt Einschreibfläche, untrennbar vom Fort-Da der Buchstaben, es repräsentiert sich als Lücke und Leere. Die Schrift der Poesie ist nicht Präsenz anstelle des Mangels. In eine Beziehung zur Fülle des Realen tritt das Extraverbale der weißen Seite nur als Projektionsfläche der Wünsche.

Auch auf Textbestandteile, die nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Zitat stehen, wirkt der einmal etablierte intertextuelle Bezug sinnkomplizierend. Dies wird in Zeile 34 am Wort „hergekommen" deutlich, das im Rückbezug auf den zitierten Titel und auf bestimmte Abschnitte des Prätextes zweifach gelesen werden kann: als Verweis auf die Lokalität des Schreibaktes oder auf die familiären Ursprünge des Subjekts.

---

[106] Vgl. Cooper 1972, S. 109.

Zunächst entfaltet die Zeile ein deiktisches Paradigma der Anwesenheit: „Hier, hergekommen, da." Durch die Einfügung des Partizips ergibt sich eine dreigliedrige Synonymie als Figur intensiver Evokation. Auch ohne Identifizierung eines Sprechers am Ursprungsort der deiktischen Bezüge kann angegeben werden, worauf ein geschriebenes 'hier' verweist - nämlich auf den Ort, an dem es gelesen werden kann[107]. Das poetische Verfahren hebt die Schriftlichkeit gerade der deiktischen Elemente hervor, die Tatsache, daß sie auch ohne Bezug auf eine reale oder vorgestellte Sprechsituation gebraucht werden können[108]. Wo wäre der Ort aber zu finden, auf den im Schreibakt referiert wird, wenn der nächste Satz fortfährt: „Und das Blatt Papier ist weiter weiß"? Durch Alliteration und Assonanz verweist dieser Satz auf die Gruppe „weit, weit weg" der vierten Textzeile. Der Rückbezug auf den Anfang des Gedichts etabliert außerdem einen aspektualen Kontrast des Typs 'inchoativ/terminativ' zwischen dem Partizip „hergekommen" und der Verbform „fängt an" (Z. 3). Diese Bezüge, die neben die kontrastierenden Verben „ausziehen"/„zurückkehren" treten, vervollständigen die aspektualen und lokalen Isotopien. Verknüpft mit der lokalen Opposition von Nähe und Distanz macht sich ein aspektuales Paradigma geltend, in dem Prozeß und Zustand gegeneinander abgesetzt werden. Dabei bleibt offen, wer oder was hergekommen ist: ist es „das Weiße", das - obwohl im Schreibprozeß der Zeit unterworfen - letztlich mit der veränderungslosen Dauer des weißen Blattes zusammenfällt? Oder ist es das Subjekt, das - ohne sich bezeichnen zu können - im Augenblick der Niederschrift gegenwärtig wäre? Und wie das „hergekommen" als verbales Element die Ergänzung durch einen Aktanten zu fordern scheint, so lassen die Lokaladverbien nach Origo, Situierung im Raum und Referenten fragen.

Die räumliche Präsenz, die Anwesenheit am Ort des Zeichens wird nicht im Satz, sondern in der Reihung beschworen, da - wie der Coopersche Prätext ausführt - Subjekt und Ort nicht koexistieren können: „Eine echte Phänomenologie des Ich basiert auf der Erkenntnis seines Nicht-Erscheinens, dessen Ergebnis kritische Abwesenheitserfahrungen sind. Anders ausgedrückt heißt das, daß das Ich immer der Ort ist, von dem wir gekommen sind und auf den wir zustreben, doch ist das Auftreten unseres Kommens das Verschwinden des Ortes, der stets existenzlos

[107] Vgl. hierzu und zum folgenden Klein 1978 und ergänzend Stechow 1982.

[108] Vgl. Klein 1978, S. 23f; in diesem Zusammenhang kritisiert W. Klein auch die Redeweise von einer „abgeleiteten" oder „metaphorischen" Verwendung der Deixis als „terminologische Immunisierung des Problems"; vgl. zu diesem Problem auch Lyons 1982.

zurückbleibt in der Vergangenheit, in der Zukunft und, am offensichtlichsten, in der Gegenwart."[109] Die Differenz zwischen Brinkmanns Text und seinem Prätext bleibt allerdings auch in diesem Zusammenhang deutlich: Der doppelt artikulierte Ort des Subjekts, der im lyrischen Text bezeichnet wird, erscheint nicht, indem er erscheint, und seine Existenzlosigkeit wird den Subjekten als Nichts des Textes zugestellt.

Wie in *Eine Komposition* ist es auch bei Cooper der Blick, der die Erfahrung der Nichtexistenz vermittelt und die Substanz des Ich schwinden läßt. Und es ist das gemeinsame Lachen, das diese Erfahrung ratifiziert. „Das Problem muß erkannt werden, aber untrennbar verbunden mit dieser Erkenntnis ist das Hindurchsehen durch das Ich. Und so möcht man nicht mehr aufhören zu lachen mit dem anderen, der hindurchsieht durch unser Ich und der hindurchsieht durch unser eigenes Hindurchsehen durch unser Ich."[110] Dieses wechselseitige Durchschauen löst bei Cooper den Blick in den Spiegel ab, der die Fragmente des Selbstbildes daraufhin überprüfte, ob sie der sozialen Kontrolle durch die Blicke der anderen standhielten. Gerade der Versuch des Ich, sich eines Sinns zu vergewissern, orientiert dieses auf das Nichts des Todes; auf diese Weise „versperren wir effektiv unsere Sicht durch unseren verzweifelten Wunsch zu sehen"[111]. Die Lösung liegt auch hier in der vollständigen Reduktion der Bedeutungen auf das lebendig Nichts der Aktualität: „Jede Bedeutung, geschöpft aus einer Quelle außerhalb unserer Handlungen, tötet uns. Wahrscheinlich müssen wir uns damit abfinden, daß diese Bedeutung ganz einfach nichts ist als dieses Nichts des geometrischen Punktes auf unserer Lebenslinie, an dem wir uns in diesem Augenblick befinden."[112]

Im Lachen beglaubigen das therapeutische wie das Liebes-Paar die „Befreiung in eine echte Einheit mit sich selbst hinein", den Gewinn eines authentischen Selbstverhältnisses jenseits der sozial und familial projizierten Selbstbilder. In der Ironie und im Lachen implodiert das autoreflexive und autoreferentielle Verhältnis, in dem sich das Subjekt stets erneut verdoppelte, also nach Auffassung Coopers von sich selbst entfremdete. Es macht allerdings den ganzen Unterschied zwischen dem Diskurs der Poesie und dem der Therapie, ob sich dieses Lachen aus einem

---

[109] Cooper 1972, S. 74.

[110] Cooper 1972, S. 75.

[111] Cooper 1972, S. 74; an dieser Auffassung des Blicks und dieser Herleitung der Entfremdung wird besonders deutlich, daß wesentliche Elemente der anti-psychatrischen Doktrin einem Existenzialismus Sartrescher Prägung entnommen sind.

[112] Cooper 1972, S. 74.

wechselseitigen Tausch der Blicke ergibt (nachdem in einer geschickten Umkehrung an die Stelle der gegenseitigen Idealisierung im Bild das Ideal des Fehlens von Selbstbildern getreten ist), oder ob das Lachen einem Objekt gilt, dessen Leere genau an die Stelle treten könnte, an der sich Schrift und Blick verfehlen. Das weiße Blatt ist kein leerer Spiegel, kein ungetrübtes Schauen, und das Lachen in *Eine Komposition* gilt der „leeren Seite" als Ort der Schrift. Und da dieser Ort Bedingung auch der sprachlosen Kommunikation des Paares ist, kann auch die Liebe nicht einfach all das tilgen, was aus der Familie herkommt. Die Anwesenheit in der Liebe ist ebenso problematisch wie die im Schrifttext.

Im dreifachen Anlauf deiktischer Vergegenwärtigung ist es der Ort selbst, der sich im Gedicht präsentieren soll. Dieser soll zugleich Figur und Grund, bezeichnetes Objekt und vorausgesetzte Lokalität sein, seine Präsenz hätte die Struktur der Nähe zu sich selbst. Die Paradoxien der Autoreferenz lassen eine solche Struktur als eindeutige und stabile nicht zu. Der Selbstbezug trifft immer von neuem auf sein anderes als Differenz. Auch in der dreifach wiederholten Beschwörung der Nähe bleibt, da das Partizip sich durch seinen temporalen Aspekt von den lokalisierenden Ausdrücken unterscheidet, der mit dem Paar 'hier/da' verbundene Kontrast spürbar. Je nach Verwendungsweise und Kontext kann 'da' sowohl mit 'hier' als auch mit 'dort' gleichbedeutend sein, sich also entweder auf einen Ort im Nahraum oder in der Distanz beziehen. Besonders im Zusammenhang mit expliziten oder impliziten Prozessen bezieht es sich auf den erreichten Endpunkt einer Bewegung; dieser wird durch ergänzende Hinweise nah oder fern einer Origo festgelegt. Ist aber bereits ein Nahraum explizit als 'hier' eingeführt worden, kann 'da' im allgemeinen nur einen Ort außerhalb dieses Teilraums bezeichnen[113].

Es handelt sich erneut um ein Spiel mit dem Moment der Markiertheit. Sofern sich 'da' im System der deiktischen Oppositionen nicht hinreichend festlegen läßt, dient es dazu, die Neutralisierung des hier/dort-Gegensatzes auszudrücken. Als merkmalloser Term enthält es keine Information über die Lokalisierung im deiktischen Raum, erst in Kontrast zum Merkmal /nah/ kann seine Bedeutung mit der von 'dort' weitgehend zur Deckung kommen. Fungiert 'da' einerseits als Neutralisierung der Opposition Nähe/Distanz, so vertritt es andererseits den positiven Pol der Merkmalsrelation '(im Raum) anwesend vs. abwesend'. Der in Nähe oder Ferne aufweisbare Ort und die Tatsache seiner Präsenz oder Absenz,

---

[113] Vgl. Klein 1978, S. 31.

die ihn als Objekt konstituieren, liegen jedoch nicht auf derselben Ebene, ihre Oppositionen sind unterschiedlichen Typs. Die beschworene Aufhebung der Distanz schlägt um in die Zweideutigkeit des leeren Ortes, der Leerstelle des Schreibens: ist diese selbst wahrnehmbares Objekt, im selben Raum angesiedelt wie die Dinge und wie sie nach den Kriterien von Nähe und Ferne auf den Punkt einer Origo bezogen? Oder liegt dem Raum der Schrift eine Teilung zugrunde, die sich nicht auf die Kontinuität des Wahrnehmungsraumes reduzieren läßt? Im Versuch, sich der Präsenz im Text zu versichern, werden semantische Relationen homologisiert, die unterschiedlich strukturiert sind und deren Differenz in der Lektüre des Gedichts wirksam bleibt. Das „hier", das den Ort der Präsenz, den Zusammenfall von Ort und Präsenz hervorhebt, hat ein Anderswo, das sich weder ausschließen noch aneignen läßt[114].

Mauthners Paradox

Im „Nun" des folgenden Satzes wird der Ort der Schrift um den Zeitpunkt der Aussage ergänzt. Halbwegs zwischen Adverb und Partikel, zwischen Temporaldeixis und Aussagenverknüpfung angesiedelt, verweist auch dieses „Nun" darauf, wie eng Zeitangabe, Aspekt und modale Tönung im Text miteinander zusammenhängen[115]. Der Satz leitet das zweite im Gedichttext ausgewiesene Zitat ein und führt zugleich die Isotopien /Objekt/ und /Sprache/ fort. Dieses zweite, dem Sprachphilosophen und -kritiker Fritz Mauthner zugeschriebene Zitat wird auf andere Weise mit dem Kontext verknüpft als die von David Cooper übernommene Formulierung. Die Mauthner zugeschriebene Aussage hat den Wert einer Paraphrase des vorhergehenden Textabschnitts, sie ist unschwer an die wichtigsten Inhalts-Isotopien des Gedichts anzuschließen und verweist deutlich auf dessen

[114] In der Terminologie Greimas' läßt sich die semantische Artikulation folgendermaßen darstellen: Die positiven Terme der Oppositionsbeziehungen nah/entfernt („hier" vs. „weit weg") und anwesend/abwesend („da" vs. „weg") sollen miteinander identifiziert werden durch Einführung eines rudimentären narrativen Parcours, der es erlaubt, den Ausgangs- und den Zielort einer doppelten Bewegung im Raum zu bestimmen. Die Prozeßverben (anfangen / zurückkehren / ausziehen / herkommen) stellen diesen Parcours für einen Subjekt- und einen Objekt-Aktanten dar. Zugleich markieren sie die Prozesse der Negation und der Präsupposition beim Durchlaufen des semiotischen Vierecks.

[115] Zum Zusammenhang von Aspekt, Zeitdeixis und Modalität sowie zu den Problemen, die sich hinsichtlich des Subjekts in der Sprache, des Beobachterstandpunktes und des Referenzraums ergeben, vgl. insgesamt Lyons 1982.

Zeilen 14 - 24. Der zitierte Autor wird einleitend genannt, der Titel des Prätextes in Form einer Quellenangabe angefügt und das Zitat selbst wird durch Großschreibung statt durch Anführungszeichen abgesetzt. Anders als bei dem Cooper-Zitat handelt es sich auch nicht um eine fragmentierende und den Wortlaut bewahrende Wiederaufnahme, sondern um ein sogenanntes Gedächtniszitat, das einen ganzen Absatz aus Mauthners Abhandlung zusammenfaßt.

Die intertextuelle Aneignung, die Einpassung des Prätext-Segments erfolgt also nicht durch die Kappung syntagmatischer Zusammenhänge, sondern durch Kondensation der Vorlage. Aufgrund dieses intertextuellen Verfahrens kann der Gedichttext seinerseits als Expansion des aufgenommenen Textstückes gelesen und in seiner Gesamtheit auf die Aussagen des Prätextes bezogen werden[116]. Als simpelste Form intertextueller Referenz ergibt sich dann die Bezugnahme auf eine sprachphilosophische Autorität, die Berufung auf Mauthner als „theoretischen Zeugen [der] Sprachnegation“[117]. Die genauere Analyse verdeutlicht, daß der Text Mauthners zu den Zeichen des Gedichts zwar als Interpretant hinzutritt, daß der intertextuelle Verweis im poetischen Text aber andere Form annimmt als die einer Garantie der Bedeutung oder der Zuordnung zu einem Code[118].

Zunächst steuert die Bezugnahme auf Mauthners Abhandlung einen gewichtigen Hinweis darauf bei, in welchem Sinn Brinkmanns Text die Isotopien /Sprache/ und /Objekt/ miteinander verknüpft. Die Gleichsetzung von „Gegenstand“ und „Frage“ läßt zwei Lesarten zu, eine tautologische - dies ist die Lesart, die sich im Prätext findet - und eine metaphorische. Letztere zieht die Parallele zur Metapher vom Dichter als Athleten und kehrt deren Richtung, die vom Sprachlichen zum Außersprachlichen führte, um. Der Gegenstand als extraverbales 'Ding' und als Objekt der Wahrnehmung stellt in der Sprache das vor, worauf in der Sprache eine Antwort gesucht wird. Traditionell ist es die poetische Metapher selbst, die als diese Antwort auftritt.

---

[116] Zum Paar *Kondensation/Expansion* und zu seiner Bedeutung als Verfahren der Textgenerierung vgl. Greimas 1971, S. 63ff und Riffaterre 1978, S. 47ff.

[117] So die Lesart bei Späth 1989, S. 85.

[118] Aus dieser Perspektive ist auch Riffaterres Unterscheidung von *lexematic* und *textual interpretants* (Riffaterre 1978, S. 81ff) zweifelhaft, sofern sie die Unterordnung des Textes unter den Prätext impliziert. Wie Eco (1987a, S. 101ff) argumentiert, weist der Begriff des Interpretanten über den des Code hinaus. Diese Feststellung ist auch deshalb bedeutsam, weil bei Mauthner selbst eine Art negativer Theorie der unbegrenzten Semiose angedeutet wird.

Mauthners sprachkritischer Ansatz führt jedoch in eine andere Richtung. Indem er der Bedeutungsgeschichte von 'Gegenstand' nachforscht, will er aufweisen, daß es diesen immer nur als Gegenstand des Sprechens, als redend aufgeworfenes Thema oder sprachliches Problem gegeben hat - vom Wort zur Erkenntnis der materiellen Realität führt keine Brücke[119]. Jeder Versuch, die Bedeutung des Wortes 'Gegenstand' auf einen außersprachlichen Bezugspunkt festzulegen und sie damit den Kontingenzen sprachlichen Wandels zu entziehen, muß scheitern. Gerade an dem Wort, das den letzten Halt aller Welterkenntnis liefern soll, zeigt der Sprachgebrauch, ohne es zu wissen, Einsicht darein, daß „in der Sprache keine Erkenntnisse zu machen sind"[120]: „Mit sehr behaglichem Lächeln entdecke ich aber, daß der Sprachgebrauch der letzten 100 Jahre - ahnungslos freilich - die sprachkritische Resignation dieses Begriffes »Gegenstand« vorweggenommen hat. Für das Wesentliche, das dem forschenden Subjekt objektiv gegenübersteht, gegensteht, für das eigentliche *ὑποκειμενον* oder die *οὐσια*, die essentia, hat man so lange eine Antwort gesucht, bis man hilflos die Antwort in dem Worte »Frage« fand. Schiller würde heute wohl gewiß anstatt »der Menschheit große Gegenstände« sagen »der Menschheit große Fragen« (zweimal im Prolog des Wallenstein). [...] Am Ende des mühsamen Weges finden wir, wie so oft, anstatt einer Antwort nur eine Frage. Hier gar anstatt einer Definition von »Gegenstand« das Wort »Frage«."[121]

Der Gegenstand als Frage - so lautet die Antwort auf die nicht zu beantwortende Frage nach dem Gegenstand. Die Begriffe sind in diesem Kontext austauschbar geworden; am Ende bleibt nichts als „[d]ie ewig tautologische Sprache"[122]. Da in Mauthners - von Nietzsche herstammender - Sprachtheorie jeder Begriff Übertragung, jede Bedeutung ständiges Gleiten ist, sind letztlich alle Benennungen immer vertauscht, also metaphorisch, und immer austauschbar, also synonym. Ein Ding zu sagen, vom Objekt zum sprachlichen Ausdruck überzugehen, wäre als Aufforderung paradox: einerseits unmöglich, weil nur Worte gesagt werden können, andererseits das einzig mögliche, da der Gegenstand sich allein einer sprachlichen Unterscheidung verdankt. Im Gedicht bleibt denn auch, anders als es der philosophische Prätext will, der Tropus spürbar. Die jeweilige Polysemie von 'Gegenstand' und 'Frage' wird nicht auf einen gemeinsamen semantischen Nenner

---

[119] Zu Mauthners Erkenntnisskepsis vgl. Gustafsson 1980, S. 171f.
[120] So Brinkmann unter Bezug auf Mauthner in *Ein unkontrolliertes Nachwort*, S. 238.
[121] Mauthner 1906, S. 73.
[122] Mauthner 1906, S. 72.

reduziert, so daß die Spannung zwischen materiellem Körper und sprachlicher Äußerung erhalten bleibt. Gegen die Ununterscheidbarkeit von Metapher und Synonymie, die bei Mauthner die Abgeschlossenheit der Sprache gegenüber der Welt anzeigt, hält der poetische Text die Unentscheidbarkeit ihrer Differenz fest.

Vor der Unterscheidung von Objekt und Bezeichnung destruiert die radikale Sprachkritik zunächst ein anderes Fundament der abendländischen Metaphysik, das Begriffspaar aus Objekt und Subjekt. Diese begriffliche Entgegensetzung ergibt sich nach Mauthner als notwendiges Resultat einer Sprachgeschichte, die ebenso zufällig verläuft wie die Entwicklungsgeschichte der menschlichen Sinnesorgane. „Springen wir in den gegenwärtigen Gebrauch dieser Begriffe hinein, so läßt sich die letzte Frage der Erkenntnistheorie [...] auf die Form bringen: werden die Objekte von uns Subjekten erzeugt? (Eigentlich richtig nur in der Einzahl, von mir, dem einzigen Subjekt.) Oder werden wir Subjekte von den Objekten erzeugt? Sprachkritik allein durchschaut das Spiel dieser Antinomie. Sprachkritik allein faßt unsere Sinne als Zufallssinne und sieht die absolute Notwendigkeit, mit der uns die Objekte zu unseren Vorstellungen von ihnen zwingen, als eine historische Notwendigkeit, also wie alle Historie als einen Zufall.“[123] Und ein weiteres Mal lautet das Resümee des Sprachkritikers: „Die Sprache ist es, die die Welt in den Beobachter und in dessen Gegenstand zerfällt: in Dinge an und für sich und in Dinge an und für mich.“[124]

Objekt und Subjekt sind jedoch nicht nur durch die Sprache künstlich getrennt, sondern sie haben im Verlauf ihrer Begriffsgeschichte auch ihre Bedeutungen getauscht. Dieser Befund wird von Mauthner stets dahin gedeutet, daß es sich in letzter Konsequenz um Synonyme handele. „Man sieht also, daß der mittelalterliche, scholastische Sprachgebrauch ziemlich genau das subjektiv nannte, was wir jetzt objektiv nennen. [...] Erst an der Wende des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vollzieht sich der Umtausch der beiden Begriffe langsam, und zwar just in Deutschland. Objektiv und real werden fast gleichbedeutend. Und in der Sprache Kants ist das scholastische subjectum bereits so völlig verloren gegangen, daß er es an der Stelle nicht verwendet, wo es einzig an seiner Stelle gewesen wäre. Die Welt ist objektiv geworden. Doch unter dieser objektiven Welt der

[123] Mauthner 1906, S. 71.
[124] Mauthner 1906, S. 72f.

Gegenstände liegt noch etwas, eben das ὑποκείμενον, das subjectum. Und das nennt Kant das Ding-an-sich, den Gegenstand an sich."[125] Wie das Ding-an-sich, das auch Subjekt heißen könnte, den Gegenständen als Ursache unterlegt wird, so liegt das Blatt Papier unter den Dingen, die auf ihm imaginär werden. Sie sind Erscheinungen, denen die schöne Erscheinung eines weißen Blattes am Ende des Gedichts entspricht. Dasjenige, was - da es erlaubt, die Unterscheidung von Wesen und Erscheinung einzuführen - den Dingen den Charakter des Scheins verlieh, kann selbst zur Erscheinung gebracht werden. Allerdings nicht als einfaches und vorzeigbares Objekt, sondern in der Art eines schreibmaschinellen Doppels der Substanz, als Parodie des Dings-an-sich. Zu fassen ist es nur als Einschreibfläche der Wörter, darin stimmen Mauthner und Brinkmann überein. Im schreibtechnischen Arrangement erscheint es als das, was nicht erscheinen kann, als Zeichen für die Abwesenheit der Zeichen oder genauer: als Zeichen dafür, daß die Zeichen ausgeblieben sind.

Wie verhält es sich aber mit der drohenden Konsequenz, die Unterscheidung von Ich/Du und Ding (Z. 21) in der Sprache gerade nicht durchhalten zu können? Auf diese Konsequenz zielen die Fragen der Zeilen 45 - 47. „Aber wenn ich von dir spreche," - bist du dann, zum Gegenstand der Rede geworden, zugleich das Ding[126], auf das ich mich beziehe? Und poetologisch gewendet: wenn mit dem Anspruch auf Erkenntnis in der Sprache einerseits ein Kriterium der Abgrenzung poetischen Sprechens aufgegeben wird, im Gegenzug andererseits sprachliches Bedeuten insgesamt nur in einer ständigen Übertragungsbewegung entsteht und vergeht, geht dann nicht für das Gedicht die Möglichkeit verloren, als abweichender Sprachgebrauch für die Kommunikation von Subjektivität zu stehen[127]? Für Mauthner folgt aus der Untauglichkeit der Sprache zur Erkenntnis allerdings zunächst, „daß die Sprache, gerade wegen der Unsicherheit der

[125] Mauthner 1906, S. 68.

[126] *Ding* wie *Gegenstand* sind nach Mauthner gleichermaßen deutsche Entsprechungen für „Objekt", sie stimmen im Merkmal /unbelebt/ überein (Mauthner 1906, S. 66f und S. 71). Objekt und Subjekt sind schon deshalb schwer auseinanderzuhalten, weil „jedes einzelne Wort [...] von seiner eigenen Geschichte geschwängert" ist und gerade „die Poesie die Worte in der Fülle ihres historischen Reichtums gebraucht" (Mauthner 1923, S. 115 und S. 108).

[127] Die Inkommunikabilität dessen, wovon sie sprechen, ist ein gemeinsames Problem von sprachkritischer Philosophie und moderner Lyrik, das am lyrischen Ich als ästhetischer Bestimmungsgröße der poetischen Rede besonders virulent wird. Zu diesem Problem und den Unterschieden zwischen philosophischer und poetischer Rede vgl. Luhmann/Fuchs 1989, S. 146f.

Wortkonturen, ein ausgezeichnetes Werkzeug der Wortkunst oder Poesie ist"[128]. Dabei ist seine Bestimmung der Eigenschaften von Dichtung ganz traditionell - die Wortkunst teilt, indem sie den „Stimmungsgehalt der Worte" festhält, die „Seelensituation" des Dichters mit[129]. „Das Poetische an der Poesie ist aber immer gewesen und wird immer sein: die Stimmung, das Gefühl, die Beleuchtung, die subjektive Anschauung, welche der Dichter mit dem Stofflichen verbindet."[130] Dabei unterliegt die Poesie allerdings dem Paradox, daß sie, wie jede Sprachverwendung, „niemals Anschauung gewährt", ihr aber dennoch „eine andere als eine durchaus anschauliche Sprache" verwehrt ist[131]. Letzteres deshalb, weil Schönheit (der Vorstellungen und des Klangs) allein durch eine anschauliche Sprache zu erreichen ist. „Ein lyrischer Dichter ist, wer die geheimnisvollen Beziehungen zwischen Dingen und Namen durch die Umformung von Jahrhunderten noch hindurchtönen hört, und wer gar außerdem die Harmonie empfinden und festhalten kann, die die Töne der menschlichen Sprachworte neben ihrer gemeinen Absicht der Kellnermitteilung noch haben."[132]

Das Wort „Gegenstand" wäre demnach für die Dichtung unbrauchbar: „In der poetischen Sprache ist trotz Goethe und Schiller der Gebrauch des Wortes nicht recht nach der Natur der deutschen Sprache."[133] Brinkmanns Dichtung ist doppelt nicht in Mauthners Sinn; er gebraucht das Wort 'Gegenstand' nicht einfach, sondern er zitiert es. Der Poet Mauthners aber dichtet aus der „gegenwärtigen Vorstellung" und der „individuellen Stimmung" heraus: „so wenig er ein Gedicht aus Zitaten zusammenstellen wird, so wenig darf er mechanisch und doch nicht gemeinsprachlich gewordene Metaphern wiederholen."[134]

Statt solcher Poetik zu folgen, nimmt Brinkmann Mauthner beim philosophischen Wort und demonstriert so Dichtung als Schreibweise. Das intertextuelle Zitat verdankt seine Effekte der Differenz des Aussagens von der Aussage: auf der Ebene der Aussage scheint Brinkmann Mauthner, ihn wiederholend, zuzustimmen; auf der Ebene des Aussagens dementiert er den Prätext. Im lyrischen Text zitiert, wendet sich Mauthners Sprachreflexion gegen sich selbst. Das Subjekt des

[128] Mauthner 1906, S. 19.
[129] Vgl. Mauthner 1923, S. 93 und S. 97.
[130] Mauthner 1923, S. 122.
[131] Vgl. Mauthner 1923, S. 129 und S. 104.
[132] Mauthner 1923, S. 106.
[133] Mauthner 1906, S. 66.
[134] Mauthner 1923, S. 132.

Gedichts teilt sich nicht in seiner individuellen Stimmung mit, sondern mittels des anschaungslosen Objekts, das seinem „quasi-quoted discourse“ zugrunde liegt und ihm zur Unterscheidung dient. Das weiße Blatt ist das eine Ding, von dem ständig gesprochen wird, ohne daß es als Vorstellung präsent und Gegenstand der Bezeichnung werden könnte. In der Handhabung dieses Schrift-Dings, das exemplarisch für eine Struktur und eine Dynamik der Übertragung steht, findet sich das Subjekt als Unterscheidung (in) der Kommunikation wieder.

Indem es durch die Frageformen des Gedichts den Gegenstand als Frage weitergibt und offenläßt, kann das Subjekt sich als sprechendes halten und mit der Sprache „weitermachen“, wie es in der Vorbemerkung zu *Westwärts 1&2* heißt: „Auch alle Fragen machen weiter, wie alle Antworten weitermachen. Der Raum macht weiter. Ich mache die Augen auf und sehe auf ein weißes Stück Papier.“[135] Um auf diese Weise weitersprechen zu können, muß das Subjekt der Poesie allerdings schreiben. Der poetisch, also schreibmaschinell hergestellte Gegenstand konstituiert sich als mitgeteiltes Objekt. In dieser Funktion antwortet er jedoch nicht auf einen Wunsch, ist nicht die Beseitigung des sprachlichen Mangels, sondern dessen Weitergabe vom Sender zum Empfänger[136]. Über diese Funktion stellt sich die Verbindung des Dings zur sprachlichen Ordnung her.

Der Text, das Gedicht oder das Werk werden adressiert, gewidmet oder zugeeignet. Der Dedikation im Titel von *Eine Komposition* antwortet im Text die zitierte Zueignung an Gustav Landauer[137]. Auch in diesem Fall wird der Titel des zitierten Werkes nicht nur als Eigenname eines Buches, sondern wörtlich genommen und auf die Aussage des Prätextes zurückgebogen. Daß sie über die Sprache und deren Untauglichkeit <u>in</u> der Sprache sprechen muß, darin besteht die - von ihr selbst immer wieder thematisierte - Paradoxie der radikalen Sprachkritik. Daß die Abwendung von den Illusionen der Sprache konsequenterweise ins

[135] *Westwärts 1&2*, S. 7.

[136] In semiotischer Perspektive handelt es sich um eine Homologie zwischen den Strukturen des Zeichentausches und des Objekttausches, mit den jeweiligen Achsen Emission/Empfang (von Zeichen) und Gabe/Annahme (von Objekten). Das Paar Frage/Antwort kann auf die subkonträre Achse der Struktur des Zeichentausches abgebildet werden: als Fragender transformiert sich der Sender/Sprecher in einen prospektiven Empfänger; entsprechend wird die Gabe in einen Mangel überführt werden. Was als Narration oder als Dialog in eine Sequenz aufgelöst werden muß, ergibt sich im Gedicht als mögliche Gleichzeitigkeit: die Gabe als Mangel; vgl. auch Schleifer 1987, S. 102ff.

[137] Zu Landauer und seiner Beziehung zu Mauthner vgl. Kühn 1975, S. 217ff.

Verstummen oder in ein mystisches Jenseits der Artikulation führen müßte, hat Mauthner in seinen Schriften auch wiederholt bestätigt[138]. Daß dennoch weiter sprachskeptische Texte verfaßt werden, darin besteht ihre Unmöglichkeit und ihre Pointe. Die Sprache als Gegenstand der Kritik ist zugleich „Die Sprache" als Name eines Gegenstandes, der als Buch zum Objekt wird. Nun kann die Sprache, da sie - wer wüßte das besser als Mauthner - niemandem gehört, auch niemandem zu eigen gegeben werden; über die Sprache kann nicht als Objekt verfügt werden. Andererseits gehört ein Buch demjenigen, der es als Käufer erworben hat. Gemäß welcher Struktur können dann aber die Sprache oder der Text als Objekt übereignet werden, worin besteht die Möglichkeit der Zueignung?

Die Datumsangabe, die mitzitiert wird, legt es nahe, die Zueignung in Analogie zur Anschrift eines Briefes aufzufassen[139]. Wie die Briefe, aus denen ein großer Teil von Brinkmanns Werk hervorgegangen ist, so hätte auch der dedizierte Text zwei Eigentümer: den Autor, der als Absender signiert und datiert, und den Empfänger, den Vorsatzblatt oder Umschlag nennen. Dieser namentlich angeführte Adressat wäre der erste, eigentliche und privilegierte Leser, die gedruckte Widmung lediglich die Dokumentation dieser ursprünglichen Adressierung[140].

Das in *Eine Komposition* zitiert Datum findet sich im Prätext allerdings weder als zum Titel gehöriges Erscheinungsdatum, noch ist es unmittelbar der Zueignung angefügt. Es befindet sich vielmehr auf der dem Widmungsblatt gegenüberliegenden Seite: „Published June 15, 1906. Privilege of Copyright in the United

---

[138] Vgl. etwa Mauthner 1923, Einleitung, und Mauthner 1906, S. 120; zur Mystik bei Mauthner vgl. Kühn 1975, S. 250ff; zum Schweigen als letzter Konsequenz der Sprachkritik vgl. Göttsche 1987, S. 59f.

[139] Zum Zeitpunkt einer Widmung, zur Ablösung der Widmung von der Epistel und allgemein zur Geschichte und Funktion der Zueignungskonvention vgl. Genette 1989, S. 115ff.

[140] Soweit Brinkmanns Werk durchgängig autobiographische Züge trägt, ist es auch häufig adressiert oder gewidmet. Das reicht vom ersten eigenen Prosaband *Die Umarmung*, dessen Originalausgabe die - in der Wiederveröffentlichung weggelassene - Widmung „Für Maleen" vorangestellt war, bis zum posthum veröffentlichten Lyrikband *Eiswasser an der Guadelupe Str.*, der zunächst als Unikat dazu bestimmt war, „seiner [Brinkmanns] Frau in Köln die Bedingungen seiner Existenz in Amerika zu vermitteln" (Späth 1989, S. 73). Der Vorname der Ehefrau des Autors begleitet in dieser Weise das Werk als Strukturkonstante. Im Zusammenhang mit den in *Eine Komposition* entfalteten Themen verweist er auf das Phantasma vom unwiederholbaren Akt in seinem Gegensatz zur Veröffentlichungsform des Buches: „Das Trugbild, aus dem das erste, mythische Buch, der Vorabend aller Wiederholung gelebt hat, ist die Vorstellung, daß das Zentrum vor dem Spiel geschützt ist: unersetzbar, der Metapher und der Metonymie entzogen, eine Art unveränderlicher Vorname, den man anrufen, nicht aber wiederholen konnte." (Derrida 1972, S. 445; Hervorhebung i. Orig.).

States reserved under the Act approved March 3, 1905 by the Literarische Anstalt Rütten und Loening, Frankfurt o. M."[141]. Die kalendarische Fixierung des Tages, die im Paradigma der Zeitangaben des Textes für die eindeutig objektivierte Referenz steht und im Schema schriftlicher Kommunikation als verbindliche Koordinate aller deiktischen Hinweise fungiert, verweist nicht auf den Zeitpunkt einer ursprünglichen Niederschrift, sondern auf ein Gesetz, das Vervielfältigungen regelt.

Dieser Verweis trägt das in Mauthners Text ein, was dieser - am Rande - zwar enthält, aber nicht erfaßt. Unmittelbar im Anschluß an den Abschnitt über den Gegenstand unternimmt nämlich auch Mauthner eine Untersuchung der Möglichkeit, den Text zu datieren, indem er das Datum seiner eigenen Schrift zitiert: „»Heute ist Freitag, der 18. Januar des Jahres 1907.«"[142] Sein Vorhaben erschöpft sich dann jedoch darin, alle an dieser Datumsangabe beteiligten Namen und Zahlwörter als Lehnübersetzungen und „bastardierten Bedeutungswandel", als uneigentliche und übertragene Ausdrücke nachzuweisen. Dabei sieht er „wie im Datum so in der Anrede und in der Unterschrift" selbstverständliche Textbestandteile des Briefes[143]. Anders als bei Mauthner, dessen Kritik an den Mehrdeutigkeiten der Sprache die Tatsache der Datierbarkeit selbst nicht in den Blick bekommt, geht es in Brinkmanns intertextueller Wiederaufnahme um die Struktur der Zeitangabe in der Schrift: die Anführung des objektiven, nicht-deiktischen und verbindlichen Datums zitiert notwendig ein Gesetz. Daß das Gesetz zitiert werden kann, darin liegen seine Kraft und sein Ungenügen.

Der amerikanische Copyright-Vermerk aus einem Buch, das zunächst unter das deutsche Urheberrecht fällt (und dessen zentrale These die „Eigenheit der Muttersprache" zur Illusion erklärt), weist auf einen Bruch innerhalb der gesetzlichen Regelungen des Eigentums am Geschriebenen. Anders als das kontinentale Urheberrecht kennt das anglo-amerikanische Copyright keine personenrechtliche Komponente: „Theoretically and historically, copyright operates as a conditional and alienable right vested in a work conceptualized as a

---

[141] Mauthner 1906, S.4; beim angegebenen Veröffentlichungsjahr 1906 scheint es sich um eine Zurückdatierung zu handeln, vgl. Kühn 1975, S. 236.

[142] Mauthner 1906, S.74; dieser Datierung kontrastiert das datumslose „Heute ist Mittwoch" des Autors von *Eine Komposition*.

[143] Vgl. Mauthner 1906, S. 75.

copyable commodity."[144] Daß jeder Text da ist, um kopiert zu werden - aus dieser Einsicht leitete sich in Brinkmanns Essays zur Pop-Literatur eine Poetik des Abschreibens, der Verdoppelung und Identitätsauflösung her. Es ist die mit der Kopie verbundene Verlockung und Bedrohung, auf die das gesetzte Datum als Metonymie der 'Copy' - im übrigen das englische Wort für 'Durchschlag' - anspielt. Das Datum ist seinerseits ins Deutsche übersetzt, so wie Brinkmanns späte Lyrik sich als Übertragung amerikanischer Vorbilder konstituiert, und übersetzt damit das Zitat in denjenigen Begründungszusammenhang von Autorschaft, dem Brinkmanns und Mauthners Texte unterstellt sind. Das Gedicht als Doppel zu schreiben, als nicht zu kopierendes Objekt und Durchschlag, unternimmt den ambivalenten, in unmittelbarer Nähe zur Parodie angesiedelten Versuch einer originalen Autorschaft ohne Original.

Das Copyright oder Urheberrecht stellt die gesetzliche Regelung des Eigentums am literarischen Text her. Im Zentrum dieser Regelung stehen das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung eines Werkes, und die Begründung dieses Rechts auf eine Abbildrelation zum Geist des Autors[145]. Das Urheberrecht ist ein Recht des Tausches und des Persönlichen, das auf den Unterscheidungen von Individualität/Allgemeinheit, Einmaligkeit/Wiederholbarkeit und Materialität/ Immaterialität aufbaut. Dem gedruckten Text, dessen Materialität die vielen Leser vor Augen haben, steht der individuelle, immaterielle und unwiederholbare Akt des Werkschöpfers gegenüber.

In das Spiel dieser Unterscheidungen sind, als deren Grenzen, auch die Formen von Schriftlichkeit eingegangen, auf die sich Brinkmanns Schreibweise beruft: Brief und Durchschlag. Beide bereiten dem Urheberrecht Probleme. Für den Brief, sofern er nicht von vornherein der Fiktion angehört, ergibt sich die Schwierigkeit, daß einmaliges Vorkommen allein gerade kein Werk begründen kann. Da ein Brief einem bestimmten Anderen adressiert ist statt der Allgemeinheit der Leser, bildet sich in ihm kein individueller Geist ab - bei seiner Vervielfältigung und Verbreitung müssen die Rechte des Adressaten (und möglicherweise die Rechte dritter

[144] Saunders 1992b, S. 509; zum Unterschied der kontinentalen und der angelsächsischen Rechtstradition hinsichtlich von Autorenrechten vgl. auch Saunders 1992a.

[145] Zu Struktur und Geschichte des Urheberrechts vgl. Bosse 1981a und Hubmann [4]1978; zum Werk als Darstellung des Autor-Geistes vgl. Bosse 1981b, S. 122f.

Personen) berücksichtigt werden[146]. Welche Folgen das für den literarischen Text hat, machen die Auslassungen etwa in *Rom, Blicke* anschaulich: Spuren des Gesetzes im Inneren des Texts.

Das Recht des Kopierens, das Vervielfältigungsrecht, verweist notwendig auf ein Original, das, selbst einzig, der Reproduktion zugrunde gelegt wird: „Das Produkt des Autors, die Urschrift, verhält sich als Doppelding von ebenso immaterieller wie materieller Beschaffenheit."[147] Der Ursprung des Werkes ist zweifach, denn das Manuskript stellt als Urschrift ein materielles Doppel jenes Geistes dar, den der Autor zugleich weggibt und behält[148]. Im Raum zwischen Geist und Buchstabe nehmen die Durchschläge des Originals ihre Zwischenstellung ein: ähnlich wie die Fotokopie stellen sie vor das Problem der materiellen Vervielfältigung unter Umgehung der Ökonomie des Verlags, auf die das Urheberrecht ursprünglich ausgerichtet ist. Der Durchschlag ist Vervielfältigung ohne Veröffentlichung, ein weitergegebener Brief, über dessen Materialität der Schreiber noch bestimmen kann, auch wenn er ihn nicht mehr in Händen hat[149]. Er grenzt den Bereich der persönlichen Mitteilung aus dem der Öffentlichkeit aus. Der Typoskript-durchschlag, dessen Original ein leeres Blatt ist, ersetzt das Band, das individuellen Geist und Reproduktion zur widersprüchlichen Einheit knüpft - und das Individualität zugleich ermöglicht wie gefährdet hat. An seine Stelle tritt die verkehrte Ausnutzung der Schriftmaschine: der Urheber behält ein Nichts als Original, aus dem sich kein Copyright ableiten läßt, und produziert einen Durchschlag als Erstschrift.

Die Verschiebung, die den Namen des Urhebers für das Werk einsetzt, oder - wie am Beispiel David Coopers durchgeführt - den Autor mit dem Werk identifiziert, wird zur erstrangigen Figur eines Rechts, das sich auf die Abbildung des Autor-Individuums im Werk beruft. Die Interpretationsregeln, unter denen moderne Literatur antritt, sind, wie Heinrich Bosse überzeugend dargelegt hat, Geist vom Geist des Urheberrechts. Die List des Subjekts solcher Literatur findet ihren Ansatzpunkt im „lesbar gewordenen Menschen", wie er im Text repräsentiert sein soll[150]. Für die Leser von *Eine Komposition* verweist die Darstellung nicht auf

[146] Vgl. Hubmann ^{4}1978, S. 31 u. S. 261.
[147] Bosse 1981a, S. 43.
[148] Zum Prinzip der „unvollständigen Mitteilung" vgl. Bosse 1981a, S. 50ff.
[149] Vgl. Hubmann ^{4}1978, S. 133.
[150] Vgl. Bosse 1981b, S. 123f.

den Geist des Autors, sondern auf ein einzigartiges Ding, das der Autor vorenthält, indem er auf es hinweist. Die Schrift des Werks bedeckt als Äußeres nicht ein unsichtbares, weil geistiges Inneres, sondern eine Leere oder Blöße. Diese Leere ist der Einsatz im Dreiecksverhältnis, das der Autor mit dem Leser unterhält; der Augenblick ihres Erscheinens ergibt sich, nachdem für andere geschrieben wurde.

Die leere Seite entzieht sich dem Urheberrecht als Vervielfältigungsrecht, da sie keine Spur eines Gedankens trägt und von vornherein nichts anderes ist, als massenhaft gleiches Industrieprodukt. Hatte Brinkmann einst das Abschreiben und Kopieren propagiert, um individuelle Autorschaft zu beenden, und das Verfertigen von Literatur im Rahmen einer gegen Originalitätsansprüche gerichteten Pop-Ästhetik als Wiederschreiben und Zitieren gedacht, so fügt er in *Eine Komposition* die mechanische Vervielfältigung in den Schreibvorgang selbst ein. Die beinahe schon obsolete Technik des Durchschlags bringt im selben Moment das Original und seine Reproduktion hervor. Die Manipulation, die verhindert, daß sich das Schriftzeichen als graphische Spur des Kontakts von Type und Papier abzeichnet, läßt den Geist in der Maschine erscheinen[151]. Das leere Schriftobjekt reproduziert exakt den Anteil, der nicht reproduziert werden kann: „was der individuelle Geist aus sich selbst dazugegeben hat"[152].

Über die Frage nach Recht und Gesetz sind die intertextuell aufgerufenen Themen allesamt miteinander verknüpft: der Gegenstand Sprache, die Zueignung, die Datierung und der Name des Autors, der Tod der Familie. Letzterer erhält seine volle Tragweite erst dadurch, daß ein Copyright das Eigentum am Text regelt. Gegenstand dieser Regelung ist nicht zuletzt die Beziehung, die der Tod des Autors, sein Geist und seine Schrift unterhalten. „Bevor ich diesen Satz zu Ende geschrieben oder bevor Sie ihn zu Ende gelesen haben, kann ich oder können Sie tot sein."[153] Dieser Satz David Coopers irrt darin, daß er eine strukturelle Voraussetzung der Schrift mit dem okkasionellen Eintreten des Todes auf eine Stufe stellt und glaubt, auf diese Weise mit dem eigenen Tod rechnen zu können.

[151] Mit dieser Leistung holt die Schrift - noch bevor sie sich auf den Schnitt bezieht - einerseits bestimmte Bildmedien ein, deren weiße Leinwand das Absolute stets schon als sichtbare Abwesenheit und Voraussetzung der Vorstellungen travestierte; andererseits bleibt sie in den Verfahren des Zeigens bzw. Verweisens deutlich unterschieden; zu Brinkmanns intermedialem Vergleich von Gedicht und Film vgl. insbesondere den Band *Die Piloten* (*Standphotos*, S. 183ff).

[152] Hubmann ^{4}1978, S. 30.

[153] Cooper 1972, S. 108.

Über das Testamentarische eines Werks bestimmt die Verfügungsmacht des Autors jedoch nur in Bezug auf eine vorgängige Codifizierung.

Der Geist des Autors, wie er vom Urheberrecht erfordert wird, kann sich nicht nur vom Manuskript ablösen „und einem anderen Papierstück aufgeprägt werden“[154], dieser Geist und die an ihn geknüpften Rechte können auch Person und Leben des Autors überdauern, um an dessen Erben überzugehen. Das Urheberrecht regelt beinahe von Beginn an auch die Frage der Vererbbarkeit[155]; das Recht, über die Verbreitung des Werks zu gebieten, das sich aus dem Geist des Urhebers ableitet, geht nach dessen Tod für eine gewisse Zeit auf dessen Familie oder andere Erben über. Der dem Text vorangestellte Schutzvermerk markiert das Werk als testamentarische Schrift. Tatsächlich ist der Tod des Autors in vollem Sinn ein Tod, der seiner Familie zufällt, solange diese in die Rechte am Werk eintritt. Als Erbin wird die Ehefrau und Adressatin der Widmung über den Text verfügen. Indem das Datum des Gesetzes zitiert wird, verknüpfen sich die Eigentumsverhältnisse mit den Möglichkeiten der Gabe eines Textes und der namentlichen Adressierung[156]. Die zugeeignete Sprache, jenseits des leeren und phantasmatischen Dings der Liebe, erreicht die Empfängerin als Brief (unter Berücksichtigung der Rechte Dritter), als Durchschlag und Kopie (um in ein Archiv aufgenommen zu werden[157]) und als Nachlaß.

Die Zitate bilden ihrerseits ein intertextuelles Gedächtnis, stammen aus dem Archiv einer Tradition, in die sich *Eine Komposition* einträgt. Dieser Gedächtnisraum ist durchaus heterogen. Die englische Anti-Psychatrie der 60er Jahre und die Sprachkrise der Jahrhundertwende finden ihren Bezug erst im Raum des Gedichts, das die beiden Prädiskursen gemeinsame Paradoxie der Selbstlöschung aufgreift. Der literarische Text, der diese Paradoxie zitiert, ist gezwungen, sie zu wiederholen, jedoch nicht, ohne die übernommenen Sätze um einen weiteren, supplementären Sinn zu ergänzen - so wie er sich seinerseits von diesen spezifischen Prätexten

---

[154] Hubmann ^{4}1978, S. 37.

[155] Vgl. Bosse 1981a, S. 127f.

[156] Dabei verweist nicht erst das - vielleicht irrtümlich - zitierte Datum auf ein Gesetz, sondern bereits der im Gedächtniszitat angesprochene Gegenstand, wie Brinkmann ebenfalls der Mauthnerschen Abhandlung entnehmen konnte. Die Worte „Ding“ und „Sache“, die in „der deutschen Gemeinsprache weit lebendiger und fruchtbarer geworden [sind] als Gegenstand“ besaßen ursprünglich juristische Bedeutung; vgl. Mauthner 1906, S. 70.

[157] Zur Einrichtung des Briefsystems und zur Funktion Maleen Brinkmanns als Archiv-Adresse vgl. *Rom, Blicke*, S. 80ff.

ergänzen läßt. Durch die ihm eingeschriebenen fremden Stimmen gleicht der Text, wie das Gedächtnis des Autors, der von Brinkmann verschiedentlich zitierten Rimbaudschen „chambre d'échos".

Die vorangegangenen und wiederaufgegriffenen Diskurse sorgen dafür, daß der Sinn des Textes aufgenommen werden kann: sie sichern seine Lesbarkeit[158]. Wie *Eine Komposition* selbst berufen sich aber auch die aufgenommenen Prätexte auf einen Punkt des Nicht-Sinns, der Unlesbarkeit. Der Brinkmannsche Text, der das von aller Einschreibung freie „weiße Blatt" in diesen Punkt setzt, muß an diese vorgegebenen Bedeutungen erinnern und ihre Einschreibung dementieren[159]. Die schreibmaschinelle Anordnung wird damit auch zur Allegorie eines Gedächtnisses, das als Intertextualität ausgebildet ist. Indem dessen widersprüchliche Struktur, die Einschreibung und Löschung in einem vollziehen kann, im Apparat mit seinen unterschiedenen Schichten verdoppelt ist, erscheint Sinndestruktion als Witz eines Tricks, der die Undenkbarkeiten des Geistes schreibend materialisiert.

Entsprechungen

Vom Zitieren anderer Texte, von der intertextuellen Serie kehrt der Gedichttext zurück zur zitierten Mündlichkeit des Dialogs. Dieser Übergang (Zeile 41/42) liest sich einerseits als Wiederaufnahme der Sprechszene der Zeilen 23/24, andererseits schließt die Frage, ob das Weiß 'zu packen' sei, direkt an die nach dem Gegenstand als Gabe oder Besitz an. Immer wieder wird in *Eine Komposition* das Problem der Unterscheidung von Person und Ding aufgegriffen. Die poetische Schreibweise, die auf den Grund dieser Unterscheidung zielt, koordiniert mittels dieser Unterscheidung mehrere Isotopien: /Kognition/, /Perzeption/, /Lokalisierung/ und /Sprache/. Auf der pragmatisch-figurativen Ebene kann das, was zu packen ist, als Objekt auch der Hand zugeordnet werden, zur Isotopie /Perzeption/ tritt die Isotopie /Manipulation/, und wie im Fall von „Betrachtung" (Z. 9) ergibt sich aus der Polysemie die Verbindung zur /Kognition/. Das weiße Blatt, das in der

---

[158] Zur Dialektik von Konformität und Abweichung im Rahmen des Intertextualitätsbegriffs vgl. Kloepfer 1982.

[159] Er folgt auch in diesem Punkt den grundlegenden Verfahrensweisen des avantgardistischen Ansatzes der „Sinndekomposition", wie ihn Renate Lachmann im Hinblick auf die Intertextualitäts- und Gedächtnis-Problematik analysiert hat; vgl. Lachmann 1990, S. 509ff.

Schreibszene den Schlag empfing, läßt sich nicht als gewöhnliches Objekt behandeln.

Im unmittelbaren Kontext der Zeilengruppe exemplifiziert das zweimalige, optisch und syntaktisch isolierte Vorkommen des Adjektivs „weiß" ein weiteres Mal die Paradoxien der Bezeichnung; zugleich stellt es über eine grapho-textuelle Diagonale den Rückbezug auf das „weiter weiß" (Z. 35) der Schreibszene her. Schwarz auf weiß kann das Wort sich nicht selbst meinen; solange seine Lesbarkeit auf dem Helligkeits- und Bedeutungskontrast beruht, gelingt auch Autonymie nur durch die im (Selbst-)Bezug eingerichtete Differenz. Das Weiß, das „hier" nicht zu packen ist, da es sich anderswo befindet, ist auch kein Gegenstand, auf den dort mittels Worten gezeigt werden könnte. Wie am ähnlich als Einzelwort ausgerückten „Papier" (Z. 54) sinnfällig wird, ist das Objekt sprachlich immer ein codiertes.

Der Rückbezug auf das Dialogfragment der Zeilen 23/24 sorgt dafür, daß die Polysemie des Verbs „packen" in den Text eingebracht wird. In der paradigmatischen Zusammenstellung mit „ausziehen" ergibt sich ein Kontrast entlang der Achse der Lokalisierung: dem Ausschluß der Personen steht der Einschluß des Objekts gegenüber. Bleibt die Entfernung des Subjekts fraglich, so gilt die Umschließung des Objekts als unmöglich. Neben den auf körperliche Manipulation abhebenden Semen (packen = fassen, mit der Hand greifen), ist ‘packen’ in Wendungen wie ‘ich pack das nicht’ synonym mit ‘begreifen’ oder ‘verstehen’ und wird auf einer Isotopie /Kognition/ eingetragen. Die umgangssprachliche Figur, die ‘packen’ für ‘begreifen’ einsetzt und die konkrete Bedeutung von ‘greifen’ als vermittelnde Invariante ausnutzt, entspricht genau Brinkmanns Verfahren der remarkierenden Ausnutzung von Katachresen und verblaßten Metaphern.

Auch in der dialogischen Szene ist „das Weiß hier" also nicht als einfaches Objekt präsent, wird es weder ergriffen noch begriffen. Die Frage-Antwort-Form und die Markierung als Redezitat binden die Zeilengruppe an die Zeilen 23/24; grapho-textuell und durch Alliteration schließt sie an die Schreibszene mit ihren intertextuellen Verweisen an; semantisch trägt sich das Verb ‘packen’ in den bestimmenden Isotopien-Kontrast /Kognition/ vs. /Lokalisierung/ ein. Da es mindestens konnotativ auch auf Berührung mit der Hand (/Kontakt/) verweist, tritt das Verb auch in einen gewissen Gegensatz zum Sprechen, wie er in der anschließenden Zeilengruppe thematisch wird. Die beiden gegenläufigen Fragen dieser Gruppe gehören nicht zur dialogischen Szene, sondern zur Argumentation und greifen die Parallelkonstruktion aus Zeile 21 auf. Sie sind rhetorisch in dem

Sinne, daß ein Adressat zwar gesetzt wird, die Aussagen aber auf der Schrift- und nicht der Gesprächsebene liegen.

Aus der in Zeile 21 aufgestellten Unterscheidung der Kategorien /Person/ und /Objekt/ und anknüpfend an die bei Mauthner entfaltete Wortgeschichte von 'Gegenstand' ergibt sich das Problem, ob diese Unterscheidung - besonders soweit sie den Adressaten betrifft - in der Sprache gültig getroffen werden kann. Von jemanden reden - heißt das, den anderen in einen Gegenstand meiner Rede zu verwandeln? Sind Personen und Dinge durch die Sprache unlösbar aneinander gekettet, so daß die eine Kategorie immer zugleich die andere aufruft? Wird die Person in der Adressatenrolle vom sprechenden Ich auf die Position der dritten, der Nicht-Person reduziert - und widerfährt das in analoger Weise dem Sprecher, sobald das interpellierte Du das Wort ergreift? Letztlich laufen diese Fragen auf die vorgängige Spaltung in Aussagen und Aussage zu, wie sie in der poetischen Schreibweise artikuliert wird.

Die Frage danach, ob es in der Sprache eine zweite Person gibt, kann durch die Wendung 'von jemanden/etwas sprechen' exakt gestellt werden. „Disant «je»," so formuliert Émile Benveniste für die erste Person Singular, „je ne puis ne pas parler de moi."[160] Akt der Äußerung und Akt der Bezeichnung fallen in eins: Ich spreche und ich spreche von mir. In der in *Eine Komposition* unternommenen Selbstbenennung als Dichter wurde die imaginäre Einheit und Selbstpräsenz des Ich in eine Figur der Schrift und des Doppels überführt. Das schreibmaschinelle „Ich schlage" war dabei an einen Adressaten gerichtet, dessen Anwesenheit als zur ersten Person symmetrisches Gegen-Subjekt in der Schrift gerade nicht selbstverständlich war. Wie steht es um denjenigen, der das Schreiben empfängt? Ähnlich wie das Verb 'schlagen' kennt auch das Verb 'sprechen' ein Dativobjekt nur in Konstruktionen mit präpositionaler Ergänzung; ohne eine solche Ergänzung kann der Adressant nicht in der Partnerrolle auftreten. Zwar steht auch das Pronomen des Präpositionalobjekts im Dativ, die Präposition weist es aber als das Thema aus, von dem gesprochen wird[161]. Von jemandem sprechen bedeutet, nicht zu jemandem zu sprechen. Der Ausdruck impliziert, daß auch mit Dritten „von dir" gesprochen werden kann; ihn mit dem Personalpronomen der zweiten Person zu gebrauchen heißt, auf die Trennung hinzuweisen, die es erlaubt, dieselbe Person in Empfänger

[160] Benveniste 1966, S. 228.
[161] Weinrich 1993 gibt für die Präposition 'von' das semantische Merkmal /Ablösung/ an.

und Gegenstand der Mitteilung zu unterscheiden. Da er von mir sprechen muß, reiht mich der andere unter die Dinge ein, statt mich als Subjekt zu bestätigen.

Erste und zweite Person, Adressat und Adressant nehmen nicht-reziproke Positionen ein. Die „personne subjective" ist transzendent im Verhältnis zur „personne non-subjective"[162]. Das in „spr*ich*st" enthaltene 'ich', das auch in „Dichter" und in „nicht" anklingt, spielt darauf an: Sprechend gibt es nur eine Person, ein Subjekt; vom Ich, das spricht, führt kein Weg zur Einheit der Perspektiven.

Die sprachliche Kommunikation steht als Tausch der Zeichen und Positionen nicht unter dem Vorzeichen gegenseitiger Anerkennung, sondern unter dem wechselseitigen Verfehlens. Die Übereinstimmung von Adressant und Adressat, Schreiber und Empfänger stellt sich erst angesichts eines Dings ein, das einem Dritten vorenthalten wird, der an der Kommunikation beteiligt ist und sie beobachtet. Erst die in das Schreibarrangement eingeführte asynchrone Koppelung von Schreiben und Lesen schafft die Voraussetzung dafür, daß zwei Blicke sich vereinigen können. Als Pfand solcher Intersubjektivität übernimmt das Ding die Rolle des außersprachlichen Objekts in widersprüchlicher Weise. Es erscheint zugleich als Lockung einer von aller Zeichenartikulation unberührten Oberfläche, d. h. als Versprechen der Ungeschiedenheit, und als Bürgschaft der Möglichkeit, die Unterscheidungen jenseits des Symbolischen als reale wiederzufinden.

Der Ort des Schönen

Die letzten Zeilengruppen des Gedichts schlagen den Bogen zurück zum Beginn, zum Einsatz von Durchschlag und Kohlepapier als technischen Voraussetzungen der Schreibweise. Die Systematik der hauptsächlichen Isotopie-Ebenen des Textes ist in diesem Stadium der Lektüre deutlich erkennbar. Ausgehend von der Kritik an einer strukturalen Taxonomie der Sem-Oppositionen (vgl. oben den Abschnitt *Zum Status der Isotopien*) bietet es sich an, die Isotopien durch die auf ihnen jeweils benutzten Kontraste zu charakterisieren, die sich wiederum in Ausgangs- und Folgeunterscheidungen differenzieren lassen. Zunächst lassen sich die Isotopien in zwei Gruppen zusammenfassen, von denen die eine als abstrahierend, die andere als konkretisierend bezeichnet werden kann. Zur abstrahierenden Gruppe gehört

[162] Vgl. Benveniste 1966, S. 232.

die Isotopie /Kognition/, deren Hauptachse die Opposition 'sein vs. scheinen' bildet, an die sich Paare wie 'imaginär/real' und 'vergehen/dauern' anschließen; die Isotopie /Ästhetik/, die durch die Unterscheidung 'schön/häßlich' bestimmt ist, und die Isotopie /Sprache/ mit den sie prägenden Gegenüberstellungen 'sprechen/schreiben' und 'Zeichen/Bezeichnetes'. Zusammen bestimmen diese Ebenen das Gedicht als Frage nach der Möglichkeit der Repräsentation.

Die konkretisierende Gruppe umfaßt die eng verbundenen Isotopien /Lokalisierung/ und /Temporalisierung/ (aspektuale und lokale Unterscheidungen wie 'anwesend/abwesend', 'nah/fern' etc.), die Isotopie /Manipulation/ mit ihrer Unterteilung in 'Kontakt vs. Trennung', und schließlich die deutlich ausgeprägte Isotopie /(visuelle) Perzeption/, auf der Kontraste wie 'hell/dunkel', 'sichtbar/unsichtbar' oder auch 'Kontrast/Monotonie' eingetragen sind. Streng genommen lassen sich auch diese konkretisierenden Sem-Gruppierungen noch nicht als konkret bezeichnen, denn es gibt in *Eine Komposition* nur eine wirklich figurative Isotopie, die Isotopie /Schreibmaschine/[163]. Diese Isotopie, deren Benennung im Gedicht nur metonymisch vertreten ist, ist von der Opposition 'schwarz/weiß' geprägt und fungiert als wichtigster Isotopien-Konnektor, der die Figuren der Repräsentation, der Kommunikation und der Wahrnehmung miteinander vermittelt. Sie liegt auch der narrativen Dimension des Gedichts zugrunde, da sie die Handlung des Subjekts motiviert und das Objekt enthält, das zum Gegenstand des Tausches zwischen Adressat und Adressant wird. Die auf der narrativen Ebene angesiedelten aktantiellen Isotopien sind über den Gegensatz 'Person vs. Ding' hinaus ansonsten nur wenig spezifisch determiniert.

In mehrfacher Hinsicht schließt sich nun die Szene des Gedichts: zunächst entsteht der Effekt der Schließung aus den Entsprechungen innerhalb der hauptsächlichen Isotopien des Textes und aus der Vervollständigung der die Narration organisierenden Kontraste. Darüber hinaus gibt sich das Gedicht aber auch als Schauplatz einer Fiktion zu erkennen, denn diese abschließenden Zeilen können nicht länger als Gegenwärtigkeit des Schreibakts, als Zusammenfallen des Aussagens mit der Aussage, als Gleichzeitigkeit von Einschreibung und Wahr-

[163] Zur Figurativierung vgl. den Eintrag *figurativisation* in Greimas/Courtés 1979/1986; zur Unterscheidung *figuratif abstrait/figuratif iconique* vgl. Courtés 1991, S. 197.

nehmung gelesen werden; wenigstens der hier (Z. 49-59) präsentierte Vorgang ist antizipiert, nachgetragen oder eingebildet.

Die Exklusion von Kohlepapier und Durchschlagpapier hebt auf der Ebene der Isotopie /Schreibmaschine/ die anfänglich hervorgehobene Inklusion auf, während das mit veränderter Schreibung des Artikels wiederholte „ein weißes Blatt" durch das Attribut „neu" qualifiziert wird. Das „raus" der Exklusion macht noch einmal deutlich, daß auch am Anfang des Gedichts mit Kontrasten des Typs 'innen vs. außen' operiert wird. Die Koppelung von schwarzem Kohlepapier und weißem Blatt, aus der sich das Schwarz-auf-Weiß der Schrift ergibt, findet eine Parallele im Einschluß des Hellen im Dunklen als Verhältnis von Tag und Nacht. So gesehen endet die Reihe der Lokalisierungen im Text einerseits mit der Disjunktion der isotopen Kontrastpaare, sofern deren Verhältnis als räumliches Enthaltensein figuriert wird, andererseits werden die Kategorien /Person/ und /Objekt/ mittels ihrer größeren oder geringeren Distanz zur Fläche des Papiers situiert.

Das „raus", mit dem ein Inneres nach außen verwiesen und so geleert wird, impliziert den Schreibapparat auch als Element aus der Reihe der /Volumen/, die zur /Oberfläche/ des Papiers in Kontrast stehen. Der zunächst von den 'Dingen', schließlich aber vom Blick des Subjekts hergestellte Kontakt mit dieser Fläche wird durch die Präposition „auf" ausgedrückt, die mit „aus" einen phonetischen Minimalkontrast bildet. In beiden Reihen geht es inhaltlich um eine Bewegung der Leerung, die zunächst die „Dinge" bzw. die „Sachen" (Isotopie /Objekt/) betrifft, die einmal als beinhaltet („mit Dingen vollgestellt" - Z. 15), einmal als beinhaltend („aus diesen Sachen ausziehen" - Z. 23) charakterisiert werden. In Opposition zum „aus" erscheint im Gedicht zweimal die Präposition 'in' („im Dunkeln" - Z. 7; „in Die Sprache" - Z. 38), für die Form „auf" ergibt sich kein entsprechendes Oppositionspaar. Dafür wird im Schlußteil des Gedichts der Hauptkontrast 'auf/aus' ausdrucksseitig als „raus" vs. „(da)rauf" noch deutlicher akzentuiert. Das letzte Wort des Textes liest sich solchermaßen als „da"+"rauf" und die von den Schließungseffekten der Schlußzeilen ausgelöste Rückkehr zum Anfang des Gedichts entdeckt eine Opposition „(weit) weg"/„da", die auch „das Weiße" und „diese leere weiße Seite" als Endpunkte einer Achse 'unbestimmt/bestimmt' aufeinander bezieht. In dem von *Eine Komposition* unterstellten Raum vollzieht sich also ein gleichzeitiger Übergang von der Abwesenheit zur Anwesenheit und von der Inklusion zur Exklusion - zwei Bewegungen, die in ihrem möglichen Bezug auf eine Origo als durchaus entgegengesetzt erscheinen können, in der vom Text

demonstrierten Schreibweise aber miteinander vereinbar werden. Dabei wird auch deutlich, daß im selben Zug deiktische Oppositionen neutralisiert und im Text aufgeworfene Fragen zur Situierung der Origo nicht beantwortet werden. Wie die Angabe 'da' zur Neutralisierung des 'Nähe/Distanz'-Kontrasts dient, so impliziert die Form 'raus' keine Entscheidung darüber, ob die Bewegung auf die Origo zu oder von der Origo weg führt.

Wie dieser Schlußabschnitt des Gedichts nahelegt, bedingen sich die Exklusion und die Möglichkeit einer sicheren Bezugnahme auf die Oberfläche in der Wahrnehmung (Isotopie /Perzeption/). Der Subjekt-Aktant durchläuft einen Parcours, dessen Stationen durch zunehmende Distanzierung und durch die wechselnden Funktionen des weißen Blattes als Objekt-Aktanten gekennzeichnet sind.

Die drei mit der lokalisierend-direktiven Präposition 'auf' oder dem entsprechenden Adverb verknüpften Verben 'zurückkehren', 'schlagen', 'schauen' stellen drei Etappen dieses Weges dar. Zunächst gilt das weiße Blatt als Ort möglicher Anwesenheit des Subjekts, dessen Zugänglichkeit in der Bitte um Rückkehr[164] allerdings in der Schwebe bleibt. Dieser Ungewißheit entspricht die poly-isotope Lesart des Verbs als /Lokalisierung/ und /Kognition/. In einem zweiten Angang wird der Kontakt zum weißen Blatt durch die Hand (und damit auch den Schreibapparat) vermittelt. Während die Bezugnahme auf den Ort sich als Berührung konkretisiert, wird er als Grund der Beschriftung zugleich der Isotopie /Schreibmaschine/ zugeordnet. Das dem Schlag und der Schrift unterlegte Blatt wandelt sich zum Ort der Mitteilung und der Gabe; der Adressat nimmt nicht mehr die Position der sanktionierenden Instanz ein, sondern gilt als Empfänger des Schriftobjekts. Innerhalb der Schreibszene des Gedichts bleibt diese Konstellation Voraussetzung auch der dritten Bezugnahme auf das Blatt Papier, in der diese Voraussetzung allerdings wieder in Frage gestellt wird. Der in die Distanz gerückte Objekt-Grund ist nun dem Blick anstelle der Hand zugänglich, aufgrund des Synkretismus Adressant/Adressat kann das Objekt nun nicht mehr getauscht werden, sondern wird zum ausschließlichen Objekt des Blicks. Wie die Substitution von „weißem Blatt" durch „weiße Seite" - auf die noch einzugehen ist - andeutet, bleibt in dieser Schauszene aber ein anderes Tauschverhältnis virulent.

[164] Zur /Zugänglichkeit/ als Merkmal der Präposition 'auf' vgl. Weinrich 1995, S. 625.

Die Neuheit des weißen Blattes unterscheidet es nun von jenem schon bekannten, schon vorausgesetzten Ort, an den das Ich des Gedichts „zurückkehren" (Z. 11) wollte. Dieses neue Blatt mußte schreibend erst erschrieben werden. Der schöpferische Akt des Dichters beansprucht ein zweifaches Objekt, ein Doppel: die von ihrem Grund abgezogene Schrift, die - selbst bereits Doppel - vom differenzlosen Schwarz des Kohlepapiers ermöglicht wurde, und die von allen Spuren der Einschreibung freigehaltene Oberfläche als Substanz. Allerdings ließe sich - und darauf deutet die oben festgestellte Unentscheidbarkeit zwischen Nähe und Distanz, Herkommen und Hingehen - das schreibmaschinelle Arrangement auch umkehren: nicht das obere, dem Schreibenden sichtbare Blatt würde unbeschrieben weiß bleiben, sondern das untere, das Durchschlagpapier käme - wenn etwa das Kohlepapier verkehrt herum eingelegt wurde - als „weißes Blatt, neu" aus der Maschine. Diese beiden Möglichkeiten stehen zueinander in aporetischer Symmetrie: der Text besitzt entweder kein Original (ist ursprüngliche Kopie) oder er läßt sich nicht reproduzieren (bringt also kein Archiv, kein Gedächtnis, keine Repräsentation hervor)[165].

Auf diese Weise präsentiert sich die schöne Erscheinung. Als diese „eine", die erscheint, steht sie in zweifachem Bezug. Daß sie schön ist, führt zurück zur Frage, ob „das keine Schönheit" sei (Z. 12/13); daß sie erscheint, verweist auf die vielen Erscheinungen der imaginär gewordenen Dinge (Z. 19). Zugleich wird durch die im typographischen Arrangement hervorgehobene Assonanz um den zentralen Diphtong [ai] die anfängliche Notation des 'ein' als Ziffer (Z. 2) als motivierte deutbar: Erst mit der Wiederholung von „ein weißes Blatt" in Zeile 52 wird der Gleichklang, der das Bezugsnetz des Textes knüpft, buchstäblich sichtbar. Das nach rechts ausgerückte Wort 'Papier', das die Buchstabenkombination >ei< in umgekehrter Reihenfolge enthält, komplettiert das Inventar der aus den Zeilen 12-19 wieder aufgenommenen Lexeme (schön, Erscheinung, Papier, weiß, Blatt, neu). Als syntaktisch fakultatives Element läßt es die im Gedicht angelegte ästhetische Argumentation in einer ironischen Zweideutigkeit enden. Im Erscheinen des

[165] In dieser Aporie bildet sich das Paradox des „Anfangs, der sich selbst voraussetzt" ab. Den unmarkierten, unbeschrifteten Raum gibt es von vornherein nur als Doppel, da ja immer bereits zu schreiben begonnen wurde. Darauf reagiert die Paradoxie einer Schrift, die sich selbst schon ausgelöscht hat; vgl. Luhmann 1995, S. 56f.

weißen Blattes treffen sich kognitive, perzeptive und ästhetische Isotopie um noch einmal auf die Tradition einer Philosophie der Ästhetik zu verweisen.

Als Schönes erscheint das, was den Erscheinungen zugrunde lag und in der Repräsentationsbeziehung immer nur im Vollzug einer Unterscheidung – von Figur und Grund, Träger und Zeichen, Schein und Realität – vorkam. Wird das, was sich der Repräsentation als deren Voraussetzung entzieht, selbst anschaulich, ergibt sich jene Schönheit, die eine „idealistische Ästhetik [...] als Einheit, Identität oder Indifferenz von Gegenbegriffen konzipiert [hat].“[166] Kunst leistet das Unmögliche, „sie bringt zur Erscheinung, was sich der Anschauung entzieht“[167]. Für Hegel, dessen Ästhetik Brinkmanns Text hier erneut als Bezugspunkt dient, war bekanntlich die „ganze Sphäre der empirischen inneren und äußeren Welt [...] in strengerem Sinne als die Kunst ein bloßer Schein und eine härtere Täuschung zu nennen.“[168] Das weiße Blatt von *Eine Komposition* überbietet noch den schönen Schein der Kunst, wie sie in dieser Tradition bestimmt wurde, und doubelt eine Leistung der Negation, die sonst der Bewegung des Begriffs vorbehalten blieb.

Bei Hegel ergibt sich, wie N. Bolz ausführt, als Spitzenwert des Scheins „der absolute Schein als Scheinen des Absoluten“[169]. Zu diesem Spitzenwert sind wie Brinkmann auch große Teile der Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts unterwegs gewesen, sofern sich in ihm eines der Enden der Kunst markieren läßt. „Das Scheinen des Absoluten“ kommentiert Bolz weiter, „vernichtet die nichtige Form, in der es scheint; dieses Endliche ist für Hegel nichts als ein bis zur reinen Transparenz sich selbst verzehrendes Medium.“[170] Transparenz worauf? Auf nichts als das Medium selbst – so lautet Brinkmanns poetologische Replik auf die metaphysische Ästhetik.

Als Papier-Erscheinung ist der letzte Grund nichts anderes als die Substanz eines Mediums, das allen Aufzeichnungsflächen des Schreibapparates gemeinsame Material. Wäre auf diesem Weg das Reale der Repräsentation erreicht, in dem zeichenloses Objekt und materielle Gegebenheit des Aufzeichnungsapparats koexistieren? Nun, abgesehen davon, daß dieser leere Grund für den Leser immer nur

---

[166] Jäger 1991, S. 227.
[167] Jäger 1991, S. 227.
[168] Hegel, Ästhetik, Einleitung, I. Abschnitt (Hegel 1970, Bd. 13, S. 22). Die parodistisch-trivialisierende Bezugnahme auf Hegel führt Brinkmann schon in *Keiner weiß mehr* vor, vgl. dort S. 271f.
[169] Bolz 1991, S. 50.
[170] Bolz 1991, S. 51.

als Einsatz, Unterstellung oder Spielmarke der Lektüre gegeben ist, zahlt auch das lyrische Subjekt den Preis der Fiktion für den Anblick eines Objekts, das es vor den Unwirklichkeiten der Repräsentation bewahren soll. Die Ablösung des weißen Blattes ist nur möglich, wenn die Synchronizität von Szene und Schrift aufgegeben wird. Das Erscheinen des Papiers, das aus der Maschine kommt, kann in seiner Schönheit nur nachträglich, auf einem anderen Blatt beschrieben werden. In dem Augenblick, in dem die Koppelung von Wahrnehmung und Einschreibung aufgehoben wird, zerbricht auch die homogene Zeit der Schreibszene. Damit wird rückwirkend aber der gesamte Text zur möglichen Fiktion. Die Gegenwart des Schreibaktes ist (oder war) schon antizipiert oder erinnert[171].

„Schau doch, schau" – zur Hand, die nicht schreibt, sondern schlägt, gehört das Auge, das nicht liest, sondern schaut. Auch *Eine Komposition* enthält das vollständige Hand-Auge-Mund Schema, das alle Gedichte der poetologischen Serie auszeichnete. Dieser Schlußabschnitt des Gedichts entspricht einerseits exakt dem poetischen Ideal Brinkmanns, demzufolge der Akt des Schreibens (der Literatur) in einem erneuerten und von aller Beschriftung, aller überlieferten Bedeutsamkeit freigeräumten Sehen zu enden hätte. Andererseits enthält der erreichte Augenblick des Schauens auch den Hinweis auf eine andere Ökonomie, in die das vom Schreiber-Subjekt zum Vorschein gebrachte und einem Du dargebotene Objekt als Schrift einrückt. Es ist bereits die „leere Seite" eines zukünftigen Buches, auf die der Blick fällt. In ihren medialen Bedingungen und ihrer Wirkung auf die Textproduktion ist die (ökonomische, juristische, kulturelle, ästhetische) Form des Buches aus dieser Szene der Blicke und des Schriebs nicht zu tilgen.

Das Papier, das die Erscheinung ermöglicht, bildet zugleich die materielle Basis des Buches, in dem der Text im Druck erscheint. Die Verwandlung des weißen Blattes, das zur leeren weißen Seite (Z. 58) wird, sobald es erscheint, rechnet bereits mit dieser Veröffentlichungsform. Durch die so evozierte Polysemie von „Erscheinung" wird ein weiteres Mal hervorgehoben, daß die Maschinenschrift in den intimen Raum der Paarkommunikation bereits einen Mitleser eingeführt hat. Diese leere Seite ist als Seite imaginär, weil sie in doppelter Weise unmöglich ist. Als dem Leser zugängliche Seite eines Buches kann sie nicht erscheinen, als angeschautes Stück Papier kann sie nicht Bestandteil eines Buches werden, kann den Schreiber

---

[171] Man kann hier auch nicht von einer Neutralisierung der Opposition real/fiktiv im lyrischen Gedicht sprechen, da diese Opposition für die Struktur von *Eine Komposition* ja unverzichtbar bleibt.

nicht zum Autor machen. Das leistet erst der – falsche, unvorhergesehene aber jedenfalls mögliche – Einsatz von Schreibmaschine und Kohlepapier, wie er sich im Text von *Eine Komposition* darstellt.

Wer lacht zuletzt?

Das unmögliche Objekt oder der unmögliche Text reizen zum Lachen. Angesichts der leeren Schreibfläche identifizieren sich das Ich und das Du des Gedichts, bilden Adressant und Adressat ein lachendes Paar. Es handelt sich dabei um jenes bei David Cooper zu findende Paar, das sich lachend die Auflösung falscher Selbstbilder bestätigt und die Paradoxien des Selbstbezugs ironisch demaskiert: „Und so möchte man nicht mehr aufhören zu lachen mit dem anderen, der hindurchsieht durch unser Ich und der hindurchsieht durch unser eigenes Hindurchsehen durch unser Ich.“[172] Dieses nach Cooper einzig authentische Paar, das im Lachen authentisch kommuniziert, ergibt sich im Text Brinkmanns allerdings nicht im gegenseitigen Sich-anschauen, sondern hinsichtlich eines Dings, das nur im Bezug auf den Schrifttext symbolisch situiert werden kann. Dieses Lachen, das über die Zeichen und ihre Ohnmacht zu spotten scheint, ist durch und durch textuell. Und es ist intertextuell, sofern jeder Text notwendig auf seine anderen Texte verweist. Ist das Spektrum intertextueller Bezüge einmal aufgefächert, dann läßt sich in diesem Lachen nicht nur das befreite Paar aus dem Text D. Coopers vernehmen, sondern dann wird dieses Lachen auch das Lachen F. Mauthners gewesen sein, wie er es in seinen *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* bedenkt. Dort handelt es sich allerdings um das Lachen eines Einzelnen, das sich aus der Einsicht des Sprachkritikers in die Täuschungsstruktur der Sprache ergibt. In diesem Punkt trifft sich das Lachen des Verfassers von *Eine Komposition* mit dem „großen heiligen Lachen“ bei Mauthner, das seinerseits in wesentlichen Zügen das Lachen Nietzsches aufnimmt[173].

Zunächst und in direktem Rückgang auf Nietzsches Sprachreflexion triumphiert das Lachen nicht über die Vergeblichkeiten des Sprechens, sondern die Sprache selbst wird als „ein böseres Lachen“ zum Kunstmittel. Als zum äußersten gesteigerte Kunst, die „den höchsten Menschen in der bittersten Stunde sich selbst

[172] Cooper 1972, S. 75.

[173] Vgl. Mauthner 1923, S. 633; zum Einfluß Nietzsches vgl. Kühn 1975, S. 78 und im weiteren Göttsche 1987, S. 48f.

als Kunstwerk sehen läßt"[174], schirmt ihre Irrealität vor der Wirklichkeit als „ewiger Unbefriedigung" und vor der realen Gegenwärtigkeit des Schmerzes. Vor allem aber spielt das Lachen eine Rolle in der Überwindung der Sprache. „Reine Kritik ist im Grunde nur ein artikuliertes Lachen", heißt es in Mauthners *Beiträgen*. Und weiter: „Jedes Lachen ist Kritik, die beste Kritik. Wenn durch Zufall oder Kunst zwei Dinge zueinandergebracht werden, die durchaus nicht zueinander passen, so lacht der natürliche Mensch."[175] Dieser natürliche oder „naive" Mensch, der nicht bis zur heiteren Entsagung des philosophischen Sprachüberwinders vordringt, „muß auch über die Sprachkünstler lachen, die auf Wortleitern in die Höhe klettern möchten und glauben, sie könnten während des Aufstiegs das Wort von der Erde lösen."[176] Das Lachen richtet sich also zunächst gegen denjenigen, der sprechend über die Sprache hinauskommen möchte, indem er Sprache und wahre Wirklichkeit als zwei Unvereinbarkeiten zusammenbringt.

Dasselbe Lachen richtet sich aber ebenso gegen die allgemein gebrauchte Sprache, die „in ihrer systematischen Entwicklung [...] eine Pyramide geworden [ist]"[177], welche ein Einzelner sprechend nicht abtragen kann. „Weil aber der Einzelne schwach ist und ungeduldig, darum nimmt er den Explosivstoff des Lachens zuhilfe, das Bauwerk fliegt auf, und es ist schlechter Lehm gewesen, und in seinem geheimnisvollen Innern vergessene Götzen [...]: die Gespenster unserer eigenen Vergangenheit."[178] Endet die sprachkritische Metasprache in einem tragikomischen Paradox, so zeigt das Lachen des von der Masse der Sprachsklaven isolierten Kritikers deren Sprechen als Götzendienst ohne andere Referenz als die auf die „absolute Macht" eines Despoten oder Pharaos. Eine halbverborgene Dialektik erlaubt es dem Sprachskeptiker, der eben für die naiven Beobachter noch Gegenstand des Gelächters war, durch Einsicht in die Aussichtslosigkeit seines Vorhabens als derjenige zu erscheinen, der zuletzt lacht. Dazu gehört, wie Mauthner hinzufügt, allerdings der Sprachwitz eines Swift oder Voltaire.

---

[174] Mauthner 1923, S. 90.
[175] Mauthner 1923, S. 632.
[176] Mauthner 1923, S. 632; vgl. auch ebd. S. 1f: „Will ich emporklimmen in der Sprachkritik, [...], so muß ich die Sprache hinter mir und vor mir und in mir vernichten von Schritt zu Schritt, so muß ich jede Sprosse der Leiter zertrümmern, indem ich sie betrete."
[177] Mauthner 1923, S. 632.
[178] Mauthner 1923, S. 633.

So fragt sich, wer in Brinkmanns lyrischem Text mit wem oder über wen lacht. Geht es in dem Fort/Da-Spiel, das hier inszeniert wird, in ähnlicher Weise um ein Lachen auf Kosten desjenigen, dem nichts als die Sprache bleibt und der mit ihr zurückgelassen wird? Zumindest der Schreibende selbst lacht nicht nur, um dem Sprechen ein Ende zu bereiten; er lacht angesichts eines paradoxen Objekts, das es ihm ermöglicht, zur Hand, die nicht schreibt und zum Auge, das nicht liest, sein Lachen hinzuzufügen als Mund, der nicht spricht. Ist aber der Leser des Textes in dessen Lachen einbezogen, oder bleibt er von ihm ausgeschlossen, grundsätzlich von dem Objekt getrennt, das hinter der Sprache hervorkommt und die Grenze von Artikulation und Schrift markiert?

Diese Fragen gehören zu einer Rhetorik des Textes, denn die mit ihnen eröffnete Alternative ist von vornherein im Hinblick auf Unentscheidbarkeit formuliert. Eine Unentscheidbarkeit, die – wie nicht zuletzt J. Kristeva hervorgehoben hat – zur Struktur insbesondere des lyrischen Textes gehört[179]. Kristevas semiologisch und psychoanalytisch angeleitete Analyse des Lachens und seiner Ökonomie begründet dessen Funktion innerhalb der poetischen Schreibweise der Moderne. In dieser Ökonomie verweist das Lachen zunächst auf das System der Sprache als Gesetz, das der Kommunikation von Sinn voraufgeht, und als Grenze, die im Lachen bezeugt und durchbrochen wird. „L'économie du rire est précisément celle qui préserve l'acte «juridique» du présupposé et qui en ce sens préserve la possibilité du langage comme locution et/ou comme système de communication symbolique; mais, à travers cette préservation, elle introduit la possibilité de sa suppression. [...] Le rire utiliserait donc le mécanisme d'un retournement du procès symbolique sur sa position, pour faire le «commentaire» de son fonctionnement en tant que système. Ce «commentaire» concerne la systématicité phonologique (le signifiant),

[179] Vgl. etwa *Pour une sémiologie des paragrammes*, Kristeva 1969, S. 174-207. Die Notwendigkeit einer doppelten Lektüre, die das Gedicht zugleich als Repräsentation einer Szene und gemäß einer Logik der Nicht-Darstellbarkeit liest, hat Paul de Man für den Typ des 'dunklen' Gedichts hervorgehoben, das ja häufig exemplarisch für moderne Lyrik einsteht. Auf andere, vergleichbare Weise, taucht das Lektüreparadox der Unlesbarkeit in den Gedichten Brinkmanns auf. Das Nichtverstehen als eigentliches Verstehen moderner Lyrik auszugeben, bringt den Leser in eine ähnlich verwirrende Position, wie auf seinen Ausschluß aus der Szene einer poetischen Kommunikation hinzuweisen, die selbst weder geheim noch verrätselt ist. In jedem Fall kann, wie das de Man für die Interpreten des „dunklen Stils" tut, darauf hingewiesen werden, daß die Beobachtung einen Pol einer Opposition, die im Beobachteten selbst vorkommt (etwa in Form intertextueller Bezüge) ohne Begründungsmöglichkeit privilegiert; vgl. de Man 1983; zur Lyrik als (Selbst-)Beobachtung des Schreibakts und als Beobachtung der Beobachtung vgl. außerdem Hühn 1992.

la normativité grammaticale et logique, et la position même de l'acte allocutaire visant le destinataire.“[180]

Es handelt sich zunächst um eine spezifische und privilegierte Erfahrung, die innerhalb der Poesie oder der Kunst gemacht werden kann. Die differentielle Systematik der Sprach- und Sprechordnung wird in diesem Lachen nicht ausgelöscht, nicht auf ein Diesseits der Artikulation zurückgeführt, sondern erneuert. Darum endet die Literatur nicht im Gelächter, vielmehr liegt ihr ein Lachen zugrunde, das eine der signifikanten Praxis innewohnende Widersprüchlichkeit markiert[181]. Die Funktion der poetischen Sprache besteht darin, „introduire à travers le symbolique, ce qui le travaille, le traverse et le menace“[182]; diese Bearbeitung des Symbolischen erscheint bei Kristeva unter dem Namen des Semiotischen. Das Semiotische ist dabei durchaus nicht inartikuliert, allerdings handelt es sich um eine dem Zeichen und der Syntax heterogene Artikulationsweise. Im Werk Brinkmanns findet sie sich auf vielfache Weise: als gleichsam gewalttätiges Typoskript, als unsaubere Montage von Textabfällen, als Heterogenität der Stimmen im lyrischen Text, als Unterbrechung der syntaktischen Ordnung und der syntagmatischen Kontinuität. Häufig verbindet sie sich mit den Apparaten des Blicks (Fotografie), der Stimme (Tonband) oder der Schrift (Schreibmaschine). In *Eine Komposition* ist der Apparat gefunden, in dessen Schichten die Sinnlichkeiten des Schreibvorgangs und das Schreiben als Operieren mit Zeichen, die denotieren und prädizieren, getrennt und gekoppelt werden können.

Neben diesen Spuren einer die Normen des Symbolischen störenden Neuartikulation ist der Moment des Lachens als Bruch (Einbruch und Abbruch) der sprachlichen Kommunikation auch eng mit dem Auftauchen eines Ortes, einer Räumlichkeit verbunden, die dem Subjekt eine Distanz ohne Bezeichnung ermöglicht. An dieser Schwelle zur Repräsentation eines Draußen findet der Blick das, was Kristeva den Prototyp des Objekts nennt. „Le *propre* (moi, corps) dépend ou se

---

[180] Kristeva 1974, S. 356f; vgl. Kristeva 1977, S. 480ff, zur Ontogenese des Lachens in psychoanalytischer Sicht; dort wird der im Lachen erreichte Ort oder Raum („espace“) des Semiotischen (im Unterschied zum Symbolischen) auch mit der platonischen *chora* identifiziert. Vgl. zur Beziehung von Prä-Objekt und Literatur auch die etwas düsterere Version der *Pouvoirs de l'horreur* (Kristeva 1980, S. 54): „L'écrivain adulte, lui, raté ou non (mais qui ne perd peut-être jamais de vue ces deux possibilités), n'arrête pas de revenir sur les mécanismes de la symbolisation, dans le langage lui-même, pour trouver dans cette *opération* d'éternel retour, et non pas dans l'*objet* qu'elle dénomme ou produit, l'évidement de l'angoisse devant ... rien.“

[181] Vgl. Kristeva 1974, S. 196f.

[182] Kristeva 1974,S. 79.

constitue d'une butée [...] qui l'excède et le domine, mais qui, sans être définitivement séparé, ni barrière ni blocage du frayage, par sa distance permissive même, permet au corps de se re-trouver détendu, privé d'angoisse [...]. Une inhibition se constitue ainsi, pour le rire, mais comme *existant ailleurs*: point fixe, toujours là, mais séparé du corps qui pourra à cette condition seulement se constituer en tant que «propre» et jouir, à distance. Nous sommes ici devant la condition nécessaire qui, évitant l'inhibition par le rire, constitue le sémiotique et assura sa relève dans le symbolique."[183] Da das Semiotische, sofern es auch das Feld der Triebe darstellt, zerstückelt ist und mit Zerstückelung droht, dient das Proto-Objekt auch als Anderswo einer Angst, als Schirm, dank dessen die minimale Verschiebung gelingt, die Lachen und Genuß im Text ermöglicht. Auf diese Weise kann die Auflösung der Identität erschrieben und die Angst vor dem bedrohlichen Niederschlag des symbolischen Wortes ins Fleisch des Körpers gebannt werden.

Das Lachen reagiert auf ein Objekt, das nicht als identifizierbarer und benennbarer Gegenstand erscheint, sondern vielmehr als *Position* des Symbolischen: zugleich Ort, der die Dinge wie die Bezeichnungen ermöglicht[184], und Moment der Einsetzung. Dieser Ort-als-Objekt steht auch für eine erste Versammlung der Sinnesorgane, unmittelbar bevor sie unter dem Primat der symbolischen Artikulation und der sprachlich geprägten Wahrnehmung koordiniert werden. Er markiert nicht die unterscheidungslose Einheit - die ja auch erst mittels einer Unterscheidung festgestellt werden kann -, sondern den möglichen Übergang in die syntaktische und semantische Ordnung sprachlicher Bezeichnung. Dieses Objekt ist <u>in</u> der Lektüre, nicht hinter oder vor ihr gegeben. Als Text-Objekt steht es für die Asymmetrie der Schrift, die sich im Übergang auf ihre andere Seite nicht selbst rückgängig machen kann.

Daß in *Eine Komposition* gelacht wird, liegt aber nicht zuletzt daran, daß das Verschwinden und Auftauchen dieses Objekts eine komödiantische Szene ergibt. Diese Szene ist im Text dargestellt (repräsentiert), ist aber auch die Szene der Lektüre, die sich zwischen dem Leser, dem Autor/Schreiber, dem Text und dessen zweiter Person abspielt. Der Leser wird als Leser zum Voyeur; unwillkürlich wird er

[183] Kristeva 1977, S. 483.

[184] In sytem- bzw. formentheoretischer Formulierung geht es dabei um die Einheit der Unterscheidung von *marked* und *unmarked space*, vgl. Luhmann 1995, S. 51f (Anmerkung 63); vgl. in diesem Zusammenhang auch die Verweise auf Kristeva ebd. S. 99, 302f. und insbesondere S. 503.

gewahr, daß er in die Bewegung des Textes nur eintritt, sofern er der Verlockung eines Objekts nachgibt, das offensichtlich für ihn nie etwas anderes als ein Köder sein kann. Er ist als Leser von Literatur zugleich Beobachter und Empfänger einer Kommunikation, in der es um nichts anderes geht, als um die (Un)Möglichkeit von Beobachtung[185].

Das Objekt, das die Gegenwart einer Abwesenheit (der Schrift) repräsentieren würde, wird zugleich zur Bedingung der Identifikation und zum Gegenstück eines Dritten, der als Zuschauer ausgeschlossen und als rekonstruierender Leser vorausgesetzt wird. Aus dieser Perspektive übernimmt das weiße Blatt die Funktion eines Fetischobjekts, das als Versprechen einer unmittelbaren und identifikatorischen Kommunikation fungiert, als Versprechen des Blicks, der die Literatur ablösen soll. Dieses Fetischobjekt ist nicht nur in den Lesarten ins Werk gesetzt, die Brinkmanns literarische Produktion als „ungehemmt subjektiv", als Überschreitung der Grenze zwischen Literatur und Alltag, Kunst und Leben deuten, sondern ebenso in denjenigen, die ihn als Autor der minutiösen Beschreibung oder des realistischen Protokolls auffassen[186]. Andererseits verkörpert das weiße Blatt in Verbindung mit dem Buchstaben *M.* im Titel des Gedichts das Private als Besitz und Geheimnis des Autorindividuums, das alle biographischen Deutungen anzieht – und auf dem das durch und durch 'autobiographische' Werk Brinkmanns wirklich niedergeschrieben wird[187].

---

[185] Damit befindet er sich auch am Ursprungspunkt der Fiktionalität; vgl. Greimas/Courtés 1986, Eintrag *observateur*. Diese Position des Beobachters/Lesers, die natürlich in der Literatur überall wiederzufinden ist, findet sich im Werk Brinkmanns in spezifischer Weise verschärft; dazu trägt insbesondere der Authentizitätsanspruch der späten Brief- und Tagebuch-Collagen bei. Man könnte vermuten, daß der Effekt dieser Literatur darin besteht, die Tatsache zu demonstrieren, daß die in der Literatur dargestellte Kommunikation jeden Beispielcharakter aufgegeben hat, daß sie in dieser Hinsicht nicht mehr repräsentativ ist; diesen Verdacht hat jedenfalls Dieter Wellershoff, der frühe Förderer des Autors Brinkmann, in seinem Nachruf auf diesen nahegelegt; vgl. Wellershoff 1976.

[186] Ein Beispiel für viele, U. Schweickert (Schweickert 1981, S. 88) im Brinkmann-Heft von *Text und Kritik*: „Brinkmann ist kein Denker. Aber das Denken, die akademisch gefesselte Philosophie sind längst an der Wirklichkeit zuschanden geworden. Es wäre ein Leichtes, bei dem unaufhörlichen Versuch sich ins Unreine zu schreiben, Brinkmann gedankliche Sorglosigkeit, das Fehlen begrifflicher Durchdringung vorzuwerfen. Seine die selbstsichere Rationalität herausfordernde Kultur- und Zeitkritik lebt von der Kraft der Beobachtung, von der Radikalität des Blicks, von der Rücksichtslosigkeit, mit der er sich den Erfahrungen durchlässig macht, von der Schamlosigkeit, alles was er denkt und fühlt zu formulieren [...]".

[187] Vgl. für einen anregenden Ansatz zu einer biographischen Deutung Brinkmannscher Motive Schulz 1985, deren Befunde sich in vielem mit den hier vorgetragenen verknüpfen lassen.

Dieser Fetischismus ist eng mit der literarischen Ideologie der Moderne verknüpft[116]. „Strebt die Poesie nicht die Errichtung eines Objekts an, das die Stelle der attackierten symbolischen Ordnung einnimmt, eines Objekts allerdings, das nie eindeutig gesetzt, sondern immer nur «in Aussicht» gestellt wird?" heißt es bei J. Kristeva, die dieser Tendenz zum Fetischobjekt anschließend die im poetischen Text stattfindende „pluralisation du sens" entgegenhält[117]. In der Selbstreferenz des poetologischen Textes, wie sie Brinkmann in *Eine Komposition* vorführt, wird dieses 'fetischistische' Funktionieren seiner Literatur thematisch. Doch das Objekt, das auf diese Weise in den Mittelpunkt gestellt wird, ist ebenso Objekt der Aneignung (eines Privatbesitzes, eines Eigenen und eines Sinns) wie Objekt des Verlustes (in der Vielheit der Bedeutungen, in der Vielzahl der ununterscheidbaren Blätter und in der Veröffentlichung). Es handelt sich daher nicht um die psychische Konstellation eines Schriftstellers und auch nicht in erster Linie um eine Problematik des Subjekts der poetischen Sprache. Demonstriert wird vielmehr ein Mechanismus der literarischen Schriftkommunikation, in die Schreiber wie Leser einbezogen sind. Diese Einsicht in einen Grund, den man nicht zu Gesicht bekommt, reizt zum Lachen.

[116] Einer der aufmerksamsten Beobachter der Avantgarde in den 60er Jahren, Helmut Heißenbüttel, hat schon sehr früh auf den fetischistischen Charakter der künstlerischen Objekte hingewiesen, die „im Grenzbereich zwischen Schrift und Bild" angesiedelt sind; das weiße Blatt des Gedichts, das ja nicht nur in Brinkmanns lyrischem Text auftaucht, stellt das exakte Gegenstück zu jenen Texten dar, die auf die „ästhetischen Qualitäten eines [...] sinnentleerten Schriftzeichens" hinweisen und in denen „die Schreibmaschinentypen Fetischcharakter bekommen"; vgl. Heißenbüttel 1966, S. 80ff.

[117] Kristeva 1974, S. 64f.

VI Erscheinungen im Gegenlicht

1. Erzählungen, Roman

Artikulation

Ausgehend vom Weißen (Leeren, Flachen ...) als Ort der Einschreibung und angeschriebenem Objekt zeichnet sich eine Problematik ab, die in Brinkmanns Werk durchgängig aufzuspüren ist. Diese Problematik, wie sie in *Eine Komposition* analysiert wurde, bildet sich aus zwei aufeinander verweisenden Unzugänglichkeiten. Zum einen ist es unmöglich, den Ort, an dem und auf dem geschrieben wird, mittels dieser Schrift unvermittelt und unverstellt zu präsentieren; umgekehrt ist es aber gleichfalls unmöglich, diesen Ort als ein Ding diesseits oder jenseits der Schrift wiederzufinden. In mehrfachem Sinn markiert diese Schwierigkeit den Einsatz von Brinkmanns Schreiben: als dessen Beginn und als das, was darin auf dem Spiel steht.

Am Werk Mallarmés und insbesondere an dessen *Coup de dés*, dem Paradigma für die Auflösung der herkömmlichen Versform in der Moderne, hat Jacques Derrida die Figur und den Wert des Weißen kommentiert[1]. Schon bei Mallarmé steht das Weiße stets auch für die Verräumlichung, den Ort der Schrift, der gerade wenn er als Signifikant in den Text eingeschrieben wird, sich als das re-markiert, was nicht zum Thema werden kann[2]. In diesem (Nicht-)Sinn muß das Weiße im Flächengedicht immer auch als poetologische Figur erscheinen, in der die Selbstreferenz der Form scheitern kann[3]. Daß es überhaupt in dieser Weise als Tropus verwendet wird, ergibt sich nicht zuletzt aus – wie immer motivierten - schreibtechnischen Gepflogenheiten und Schreibmaterialien[4].

---

[1] In *La double séance*, dt. als *Die zweifache Séance* in Derrida 1995.

[2] Vgl. Derrida 1995, S. 282f.

[3] Dies die entscheidende Wendung gegenüber einer sytemtheoretischen Lesart, die an der Lyrik der Moderne die Autoreflexion als Schließung herausarbeitet; vgl. zu Mallarmé den Aufsatz von Peter Fuchs zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik in Luhmann/Fuchs 1989, insbesondere S. 167ff.

[4] Dies im Sinne folgender Feststellung R. Campes (Campe 1991, S. 767): „Auch im bloßen Schreiben der semantischen Thematisierung (im Text, mit Hinblick auf Sprache) gibt es daneben immer auch den Imperativ der Geste, die (körperliche oder mediale) Technologie; und die Regulation des Körpers im oder zum Sinn bzw. die Medientechnik gibt es nie ohne Zusammensein mit der Schrift des Textes, mit Hinblick auf Sprache. Immer und im allgemeinen ist

Daß sich die Figur des schwarzen Druckbuchstabens vom weißen Grund abhebt, wird als Voraussetzung von Lesbarkeit expliziert – und damit die Möglichkeit einer (sprachlichen) Figur gewonnen, die die Gegenüberstellung von Figur und Grund ebenso destabilisiert wie die Unterscheidung von Operation (Tippen) und Beobachtung (Lesen)[5]. Grundsätzlich dient der Schwarz/Weiß-Kontrast als eine der naheliegenden Figuren für jede Art von unterscheidender Gegenüberstellung und in dem Sinn, in dem die Verdoppelung einer Opposition mittels Negation, die Ergänzung der konträren Achse durch die subkonträre als Reflexion oder Kognition aufgefaßt werden kann[6], auch als naheliegende Figur poetologischer Selbstreflexion. Wie Derrida hervorhebt, ist damit aber dem „leeren Weißen" kein eigener Platz bestimmt, vielmehr markiert und de-markiert es sich in einer semischen Reihe: „In der Konstellation der 'Weißen/Leerstellen' bleibt der Platz eines semischen Inhalts quasi leer: der des Sinns 'weiß/Leerstelle' (...). Doch dieser 'Platz' ist überall, es ist kein fester und bestimmter Sitz, nicht nur, wie wir bereits angemerkt haben, weil die signifikante Verräumlichung sich stets reproduzieren muß (...), sondern weil die semische, metaphorische, thematische (wenn man so will) Affinität zwischen dem Inhalt 'weiß' und dem Inhalt 'leer' (Verräumlichung, zwischen etc.) bewirkt, daß jedes Weiße der Reihe, jedes 'volle' Weiße der Reihe (...) die Trope des 'leeren' Weißen/der weißen 'Leere'/der 'leeren' Leerstelle ist. Und umgekehrt."[7]

Wenn also das Weiße die totalisierende Schließung des Sinns ausschließt, dann kann das nicht heißen, daß eben dieses 'Thema' nun seinerseits den Text im Selbstbezug erschöpfen würde. Deshalb vertritt oder supplementiert der Grund, auf dem die Schriftzeichen sichtbar erscheinen, zugleich all die Instanzen, die einen Sinn verankern könnten: das Imaginäre einer Sammlung oder Struktur von Themen, den biographischen Ursprung im Erlebnis, die kommunizierte Intention oder Referenz. Gerade am Werk Brinkmanns lassen sich alle diese Übercodierungen des weißen Zwischenraums augenfällig machen.

---

also, was mit Hinblick auf Sprache zum Schreiben gehört, von Geste und Technologie radikal modifizierbar; [...]."

[5] Die vielleicht radikalste Destruktion des Verhältnisses von Text-Figur und Text-Grund findet sich in der Schneide- und Klebetechnik des Bandes *Schnitte*, in dem Gedrucktes und Getipptes als Grund sichtbar werden. Auf diese Literatur, die sich der visuellen Kunst nähert, läßt sich die Analyse des Figur-Grund-Schemas übertragen, die Rosalind Krauss anhand des semiotischen Vierecks für die Malerei der Moderne durchgeführt hat; vgl. Krauss 1993, S. 15ff.

[6] Vgl. Krauss 1993, S. 19.

[7] Derrida 1995, S. 289.

Die (Re-)Markierung des Zwischenraums ist folglich nie bloß reflexiv, ist nur eine unter den vielen Bedeutungen, die dem Weißen in seiner Polysemie und tropischen Verschiebung zukommen. Eine dieser Verschiebungen verknüpft das Weiß des Papiers (Möglichkeit und Abwesenheit der Schrift) mit dem Wissen und seiner Löschung: „wenn ich am Schreibtisch sitze / vor einem weißen Blatt Papier / weiß ich nichts mehr -"[8]. Eine andere führt vom „Weißen" zum „Reiß(en)" und zum Riß: „nur die Vorstellung von einem Apfelblütenweißen, leicht und zerstörbar, ganz mühelos zu zerreißen"[9]. Und wie sich gezeigt hat, fehlt auch die geschlechtliche Codierung des Gegensatzes nicht; im Anschluß an eine lange Tradition bezieht sich die Gegenüberstellung von Schriftauftrag und Einschreibfläche auch auf die Differenz männlich/weiblich: „er sah auf die Kritzelei an der Türwand, fick dich selber, daneben war der Umriß eines Frauenkörpers, eingeritzt in den weißlichen Lack, (...), das Weiße der Blüten am Morgen war eine Gehirnwäsche gewesen"[10]. Auf engstem Raum wird hier die Graphik (Bild und Schrift) des Geschlechterverhältnisses aufgetragen: der Riß des weiblichen Körpers, der Blick auf die zweifach markierte Ritzung - als weiße Linie im Weißen und als Kritzelei einer Schrift, deren obszöne Aufforderung die Sexualität des männlichen Protagonisten auf den Selbstbezug festlegt. Das Weiß der Apfelblüten zitiert die christliche Erzählung vom Sündenfall, die Sexualität, Wissen und Schuld miteinander verknüpft und dem Gedächtnis eingeprägt hat; das religiöse Symbol, das verspricht, diesen Moment des Wissens rückgängig zu machen, ist bloßer Schein. In der unauflösbaren Doppeldeutigkeit, die hier den Ausdruck „Gehirnwäsche" markiert – weiße Tilgung aller Spuren und im selben Zug Überschreibung durch das Symbol – deuten sich all jene Paradoxien an, die das Verhältnis Sein/Schein oder Realität/Täuschung in Brinkmanns Texten kennzeichnen werden.

Die Schrift und der Träger, der sie aufnimmt, das Schreibgerät und das 'jungfräuliche' Papier, das Papiermesser und der gefaltete Bogen [11] – stets wurden

---

[8] Aus dem Gedicht *Schreiben, realistisch gesehen*, vgl. *Standphotos*, S. 64.

[9] Aus *In der Grube*, Brinkmanns erster Prosaveröffentlichung; die Reihe wird dort noch weitergeführt, weißes Licht und die weißen Kacheln einer Bahnhofstoilette bilden ihre weiteren Elemente; vgl. *Erzählungen*, S. 7f.

[10] *Erzählungen*, S. 67.

[11] Vgl. hierzu Gubar 1981; dort heißt es (S. 247): „This model of the pen-penis writing on the virgin page participates in a long tradition identifiying the author as a male who is primary and the female as his passive creation – a secondary object lacking autonomy, endowed with often contradictory meaning but denied intentionality." Zur Metaphorik des unbeschriebenen Blattes als Analogon des leeren, ungeprägten Bewußtseins vgl. Blumenberg 1981, S. 301f; im

diese Paare mit dem Gegensatz des Männlichen und des Weiblichen in Analogie gesetzt und nahmen ihren Platz innerhalb eines allgemeinen Schemas ein, einer Äquivalenz „zwischen der aktiven oder informativen Produktivität einerseits und der Männlichkeit andererseits, zwischen der unproduktiven und materiellen Passivität einerseits und der Weiblichkeit andererseits“[12]. Auch das Weiße als Zwischenraum der Schrift, als Grund der Figur, als dem Symbolischen unterlegte *chora* wird von diesem Schema erfaßt.

Die Theoretisierung dessen, was in der Schreibweise des Textes der Syntax, dem Urteil, der Bezeichnung entgeht unter Verwendung des platonischen Begriffs der *chora*, destabilisiert eine derart glatte Analogiebildung. Einerseits ist die *chora* (wie in der Terminologie Kristevas auch das Semiotische), als Behältnis und Ort der Form, mit der Frau in Verbindung zu bringen, mit dem weiblichen Element und insbesondere mit der Mutter zu assoziieren[13]. Andererseits entzieht sich der Term dem binären Schematismus, wie er auch die Opposition männlich/weiblich bestimmt, und „verzeichnet einen abseits gelegenen Platz, den Zwischenraum, der eine dissymmmetrische Beziehung wahrt zu allem, was ‘in ihr’, ihr zur Seite oder ihr entgegen ein Paar mit ihr zu bilden scheint“[14]. Als drittes Geschlecht steht sie also auch abseits des Paares Mutter/Kind; sie ähnelt so weniger einem Ursprung als einer Artikulation: „Der Bezug der Unabhängigkeit, der Nicht-Bezug ist im Hinblick auf das, was sich darin niederläßt, um darin aufgenommen zu werden, mehr dem des Intervalls oder des Zwischenraums ähnlich.“[15] Als Objekt und besonders als Objekt des Blicks ist die weiße Seite auch nicht einfach mit diesem Ort-als-Artikulation zu identifizieren, eher fungiert sie (bzw. ihr Zeichen) als Phantom dieses Platzes, als seine unmögliche Repräsentation. Im Text artikulieren sich sexuelle Differenz und Geschlechterbeziehung im Hinblick auf diese Unmöglichkeit und deren Codierung als weiblich-mütterlicher Ursprung.

---

unmittelbaren Anschluß zitiert Blumenberg Lichtenbergs „sexuelle Metapher“ vom weißen Papier, „das seine Jungfernschaft noch nicht verloren hat“. Die Nachbarschaft ist nicht zufällig und verweist unter anderem erneut auf Platon und den *Timaios*. Zur Falte, zum Hymen und zur Schreibfeder bei Mallarmé vgl. Derrida 1995, S. 305ff.

[12] Derrida 1986, S. 144.

[13] Vgl. etwa Kristeva 1974, S. 29 (mit Bezug auf Mallarmé), Kristeva 1980, S. 87 und Derrida 1990, S.23.

[14] Derrida 1990, S. 68.

[15] Derrida 1990, S. 68.

Die Sexualität, als Akt und als geschlechtlich gezeichneter Körper, ist ein in Brinkmanns Werk überall anzutreffendes Thema, das von Beginn seines Schreibens an mit christlichen Symbolschemata (Paradies/Sündenfall; Wort/Fleisch; Wissen/Verbot etc.) verknüpft erscheint[16]. Seine Texte sind in dieser Hinsicht auch sexuelle Biographik: „Dieses Schreiben verbirgt seinen sexuellen Charakter nicht“[17]. Man kann - die Einheit und damit die 'Biographie' eines unter einem Autornamen versammelten Werkes scheint dies nahezulegen – mit dem ersten Band, dem ersten Erzählungsband dieses Werkes beginnen, dessen Texte wiederholt autobiographisch gedeutet worden sind[18]. Der erste und der letzte Text dieses Erzählzyklus beschreiben Situationen eines mit Erinnerung gefüllten Wartens, des Wartens auf eine Mitteilung: vom Tod der krebskranken Mutter des Erzählers im einen, von der Geburt seines Kindes im anderen Fall. Diese Erwartungen bilden die Voraussetzung und zugleich die Grenze des Erzählens, denn die Mitteilung erfolgt beide Male erst nach dessen Ende, bleibt außerhalb des Textes. Der Band trägt den Titel *Die Umarmung* und deutet auf diese Weise bereits eine Art Umfassung oder Rahmung des Körpers an. Der diese Rahmung eröffnende Text schildert aus der Erinnerung des jugendlichen Protagonisten den Verfall und die Deformation des vom Brustkrebs zerstörten Mutterkörpers. Nachdem der erkrankten Mutter eine Brust „weggeschnitten war“, schwillt ihr Arm an, „war der Arm einer fleischigen, dicken Frau, den man ihr über Nacht aus Versehen angenäht hatte.“[19] Der Titel dieser Erzählung, *Der Arm*, artikuliert daher den Titel des Zyklus in seiner Zusammensetzung: die Um-Armung, das heißt die Verschiebung, Ersetzung oder Versetzung an eine andere Stelle eines Objekts, das als Körperteil seinen eigentlichen Platz eigentlich nicht wechseln kann. Diese Artikulation ist um so deutlicher lesbar, als der Gesamttitel auch als Titel über einer der unter ihm zusammengefaßten Erzählungen steht. Dabei handelt es sich um das vorletzte der sechs Stücke des Bandes, das letzte wiederum trägt den Titel *Der Riß* und stellt damit früh schon einen Term heraus, der in Brinkmanns Schreibweise eine prominente Rolle spielen wird.

---

[16] Zu christlichen Codierungen in der frühen Lyrik vgl. Späth 1986, S. 60ff.

[17] Schulz 1985, S. 1016.

[18] Vgl. Späth 1989, S. 22 und Samuel 1988, S. 170, der diesen Deutungsansatz bis hin zu *Rom, Blicke* verlängert. Die autobiographischen Entschlüsselungen gehen zurück auf den wegweisenden Aufsatz von Schulz 1985.

[19] *Erzählungen*, S. 99 u. S. 96.

Die den Band eröffnende Erzählung enthält auch die Darstellung einer kurzen Zeitdauer, eines Augenblicks, während dessen der gewohnte Sinnzusammenhang aus Handlung, Ding und Verstehen suspendiert erscheint. Aufschlußreich ist hier die Zusammenstellung einiger Gegenstände, die sich dem Erzähler als bedeutungslose aufdrängen, deren Dasein sich aber einem Netz von Bezügen verdankt, die durch ihre Wiederkehr im Werk als Struktur lesbar werden. Da wäre zunächst die Nachbarschaft und Gegenüberstellung von Oralität und Schrift, die entgegengesetzten Bewegungen der Hand zum Mund und zum Blatt Papier, mit ihren jeweiligen Werkzeugen: „ungewöhnlicher, unverständlicher waren ihm die alltäglichen Dinge, die Gegenstände geworden, die er vorher noch nie für sich betrachtet hatte, einfach nur gebrauchte, und die ihm größer, schwerer geworden zu sein schienen, gefährlicher. Er ertappte sich hin und wieder dabei, wie er einen Löffel oder einen Bleistift, ein Lineal in der Hand hielt, es ansah, nicht verstand, was es bedeutete, wozu das diente." In der häuslich-familiären Umgebung fehlen auch die Werkzeuge des Schneidens nicht: „Sie waren zu unverständlichen Dingen geworden, Tisch, Stuhl, die Schere, das Messer, alles zusammen ein beängstigendes Sammelsurium, [...] eine offene Konservendose, in der noch ein paar Pflaumen lagen, aufgeschnitten, entsteint [...]."[20]

Daß die gegenständliche Welt ihren Zusammenhalt verliert, die Dinge auf bedrohliche Weise für sich existieren und doch zugleich „an ihm kleben blieben", hat seine Ursache und sein Milieu in dem „Grauen", das durch die Krankheit der Mutter „ins Haus eingeschleppt worden war", einer Krankheit, von der es in der Erzählung heißt, daß sie „niemals laut genannt wurde und beharrlich totgeschwiegen worden war"[21] und deren Namen auch dem Leser verschwiegen wird. In der Reflexion auf das lang sich hinziehende Sterben der Mutter – die in der Erzählung ebenfalls nie als solche apostrophiert wird – gewinnt der Erzähler gegenüber den von ihren Bedeutungen abgelösten Dingen eine Klarheit des Blicks: „wenn er [...] daran dachte, daß sie unten in ihrem Zimmer lag, faulte, starb, endlos starb (...) als sei das Leben Gummi, das sich auseinanderziehen ließ, lang, ziemlich lang" – bis zum Zerreißen gespannt, so scheint es – „(...) daß er dann die Gegenstände, die zufällig um ihn waren, umgeben mit einer Klarheit sah, obwohl sie nichts enthielten, die Teller, das Messer, die Gabel am Mittagstisch, die er zum

---

[20] *Erzählungen*, S. 92.
[21] *Erzählungen*, S. 91.

Mund führte"[22]. Diese Klarheit ergibt sich genau am Punkt der Indifferenz zwischen dem Nichts an Bedeutung und dem Nichts an Nahrung, das im Kontext der Erzählung auf die fehlende Brust und damit auf den Tod der Mutter verweist.

Es ist die Leere, die hier als notwendiges Merkmal der Schönheit erscheint; schön ist das Ding, das, in keinen nützlichen Zusammenhang gestellt, überflüssig geworden ist: eine Leere, die überfließt. „Aber dann hielt ihn auch wieder ihr Sterben fest, wenn er sie schlafend vor sich liegen sah [...] und er hatte sie in solchen Minuten plötzlich schön gefunden. Er war betroffen gewesen von dieser ausgehöhlten, leeren Schönheit, die Schönheit eines nutzlosen, überflüssigen Dinges, was ihn dann mit einem heftigen Mitleid überfiel [...]. Aber in derselben Sekunde sah er auch die sinnlose Schönheit der Zahnbürste, des Wasserglases, das auf dem Nachttisch stand," – wieder ist es der Bezug auf den Mund, diesmal auf dessen Reinigung, der sich hier einstellt - „die Schönheit eines Knopfes an seiner Jacke, und er begriff das nicht als etwas Nützliches, als etwas, das zu gebrauchen war, sondern als etwas, das in ihrer Gegenwart unerwartet wirkte, neu, ganz fremd, noch nie vorher dagewesen."[23] In der so beschriebenen Erfahrung des sich anbahnenden Verlusts liegt eine der Quellen für die Beschwörung eines unverstellten, neuen Sehens, wie sie Brinkmanns Texte durchzieht.

Diese Klarheit des Blicks steht in der häuslichen Szene auch gegen das verlogene Geschwätz der übrigen Familienmitglieder. Und beinahe von selbst ergibt sich – vermittelt durch die Erwähnung des Tisches – der Übergang vom Eßwerkzeug zum Schreibzeug: „daß er in diesen Augenblicken einsah, wie unnütz alles war, was er gerade hielt, womit er herumhantierte, die Gabel, der Löffel, später in seinem Zimmer auf dem kleinen Schreibtisch das Tintentöpfchen, die Schulbücher, der Aschenbecher [...]."[24] Schreiben und Rauchen verweisen im Kontext dieser Erzählung auf die Schulzeit, in der dem Protagonisten die Unzulänglichkeiten des Sprechens begegnen: „wenn er noch an sie [die Sterbende] gedacht hatte, zwischendurch, in der Schule vormittags mitten im Vokabelgestammel, den stotternden Übersetzungsübungen, [...]."[25] Daß die gelernte Sprache dem Körper fremd ist, nicht nahtlos in ihn eingehen will, mit diesem Nachweis greift die zweite Erzählung des Bandes, *Das Lesestück*, diese Thematik wieder auf. „Noch einmal

[22] *Erzählungen*, S. 92f.
[23] *Erzählungen*, S. 96.
[24] *Erzählungen*, S. 93.
[25] *Erzählungen*, S. 94.

setzte der Junge mit dem Wort an, kommt aber auch diesmal nicht darüber hinaus und stockt, stottert, er reißt das Wort auseinander, zerreißt es [...], der Junge kann nicht über seine Zunge springen. Die Zunge ist für ihn ein unnützes, hinderliches Ding, das sich nicht ausspucken läßt.“[26] Sie bildet so den Negativabdruck des verlorenen Objekts als fremder Teil des eigenen Körpers.

In einer psychoanalytisch orientierten Deutung von *Der Arm* hat G. Schulz solche Stellen des Werks bereits als Schlüsselstellen angesprochen[27]. Schlüsselstellen sind sie nicht in dem Sinn, daß sie ein Werk als Symptom biographischer Erlebnisse lesbar machen würden, sondern als Übungen, den Schnitt in Sprache und Schreiben zu übersetzen. Autobiographisch werden diese Texte durch die Strategie des Verschweigens oder genauer: des Auslassens. Wie der biographische Eigenname in *Eine Komposition* nur als Initial oder Anagramm vorkommt, so nennt der Text der Erzählung weder die Sterbende als Mutter noch deren tödliche Krankheit beim Namen. Diese Abwesenheit verknüpft die Positionen innerhalb der erzählten Welt mit der des Lesers; der Text läßt sich als ‘autobiographisches’ Rätsel lesen und der Interpret, der glaubt, die biographischen Daten hinter der Schrift zu enthüllen, ersetzt tatsächlich nur eine dem Leser gegenüber dem Text zugedachte Position durch eine andere. Die Strategie des Auslassens entspricht in erster Linie nicht der Verfügung einer biographisch dingfest zu machenden Autorperson über den Text, sondern einem als Text dargestellten Verhältnis zur Sprache, dem die Möglichkeiten der ‘autobiographischen’ Literatur nachfolgen. Solche Schlüsseltexte erzählen von der Konstituierung eines schriftstellerischen Tuns, das fortlaufend den Aufriß einer Biographik gezeichnet haben wird, wie sie etwa der Roman *Keiner weiß mehr*, die Briefe von *Rom, Blicke*, aber auch Brinkmanns Lyrik (etwa in *Eiswasser an der Guadelupe Str.*) fortschreibt. Ein solcher „Entwicklungsroman“, wie er in Brinkmanns späten Texten auch ausdrücklich angestrebt wird[28], setzt den Moment der Generation an den Ursprung der Schreibweise. Generation meint in diesem Zusammenhang die biologische Zeugung ebenso wie den lebensgeschichtlichen Ausgangspunkt, das Geschlecht wie die Zeitgenossenschaft einer Altersgruppe[29].

[26] *Erzählungen*, S. 102.

[27] Vgl. Schulz 1985, S. 1018.

[28] Zum Projekt eines „Entwicklungsromans“ oder einer „fiktiven Autobiografie“ vgl. etwa *Erkundungen*, S. 82 und S. 250. Schon T. Groß hat S. Späths Ironie-Vermutung hinsichtlich dieser Termini zurückgewiesen und deren Stellenwert in Brinkmanns Schreibstrategien analysiert; vgl. Groß 1993, S. 167 u. Späth 1989, S. 94.

[29] Vgl. die bezeichnende Selbstcharakterisierung in *Rom, Blicke* (S. 164): „(/Gedanken an meinen

Mehr-Wissen und Wiederholung

Auch Brinkmanns 1968 erschienener Roman *Keiner weiß mehr*, auf dem Umschlag als Ausdruck des Lebensgefühls „einer neuen, noch nicht etablierten Generation" annonciert, konstruiert einen Nullpunkt, an dem das Erzählen ansetzen kann. Inhaltlich setzt der Roman die biographische Linie der Erzählstücke aus *Die Umarmung* fort. Führte dieser Band bis an die Schwelle, jenseits derer der Protagonist die Botschaft von der Geburt seines Kindes empfängt, so stellen Ehe und Elternschaft im Zusammenhang des Romans die lebensgeschichtlichen Daten dar, die den medien- und erzähltechnischen Manipulationen der Zeitachse widerstehen[30]. Und der Titel des Romans muß, wie der des früheren Bandes, in seiner Mehrdeutigkeit artikuliert werden. Die Negation des Mehr-Wissens schwankt hier unentscheidbar zwischen der Behauptung eines Wissens, zu dem keine Steigerung existiert, und einem nicht fortsetzbaren oder verlorenen Wissen, schwankt auf der Grenze des Wissen-Könnens. Da die Erzählperspektive nachdrücklich als männliche herausgestellt wird, kann das Pronomen im Titel ebenso als geschlechtlich markiert aufgefaßt werden (*Kein er*), wie das „Man", mit dem der Text einsetzt. Das im Titel angesprochene Wissen, von dem der Roman auf all seinen Ebenen handelt, ist das um den Unterschied, um seine Ursache und seine Bedeutung. Und der Unterschied – oder vielmehr die Unterschiede, denn es ist nicht zuletzt die Ungewißheit über Einzahl oder Mehrzahl, die das Erzählen umtreibt – ist vorrangig im Sexuellen angesiedelt.

In den ersten Sätzen von *Keiner weiß mehr* hat der Moment des Wahrnehmungsverlusts, aus dem die Unterscheidungen des Sinns hervorgehen, eine Metapher gefunden, die über das christlich codierte Familiäre der frühen Erzählungen hinausweist. Der Text, das Schreiben beginnen, wenn es nichts mehr zu hören gibt:

Roman, [...]: daß er spukhaft sein muß, ganz wie die Generation, aus der ich und Du kommen, schnell und hastig und mit Furcht zusammengefickt vor dem Krieg, unter den latenten Schatten einer kollektiven Bedrohung – sollte sich das nicht dem Sperma und der Aufnahmebereitschaft der Vagina mitgeteilt haben? Und das wuchs heran)". Hierher gehört auch ein Lapsus, der dem Briefschreiber etwas später im selben Brief unterläuft (*Rom, Blicke*, S. 198), als er die Entstehung des Romans *Keiner weiß mehr* statt auf das Jahr 1967 auf 1957, das Todesjahr der Mutter, datiert.

[30] Vgl. *Keiner weiß mehr*, S. 286; S. Späth behauptet hinsichtlich dieses Romans, Brinkmann reflektiere darin seine „Kölner Situation des Herbstes 1967" und dokumentiere „die Situation seiner Generation kurz vor ihrem Aufbruch im Jahr 1968" (Späth 1989, S. 38).

„Man hörte nichts mehr. Sämtliche Geräusche waren verstummt."[31] Und die Frage nach den Unterscheidungen, die zugleich als Frage nach der Möglichkeit sprachlicher Bezugnahme und nach der Möglichkeit sexueller Beziehung auftritt, schreibt sich im Gefolge einer Privation in den Text ein. Dieser Verlust ist jedoch – und das ist für die Struktur des Romans wie für Brinkmanns Schreibweise insgesamt entscheidend – kein ursprünglicher, sondern ein medialer: sensory deprivation. „Selbst die ganz kleinen unscheinbaren Bewegungen am Rand waren zur Ruhe gekommen, dieses Flimmern, ein dünnes Zittern, nichts, das Bild stand fest, zur Ruhe gekommen. Die feinen weißen Partikelchen, die eine Zeitlang noch gleichmäßig langsam niedergefallen waren, deckten alles zu, und da gab es jetzt nur noch diese helle, körperlose Leere, gleichmäßig glatt, eben, als habe man die Augen geschlossen."[32] Der Passage liegt die metaphorische Übertragung eines natürlichen Phänomens auf ein medientechnisches zugrunde, da das Wort 'Schnee' auch auf das weiße Rauschen eines Bildschirmrasters verweisen kann[33]. Während die Erzählung mittels der Metapher davon spricht, daß Hören und Blick gegenstandslos werden, versammelt der Text die Werte, die im nächsten Moment auf ein anderes Objekt übertragen werden: weiß, hell, glatt und leer.

Am Extrempunkt dieses Schwindens schlägt das Nichts in ein Alles und in Rede um: „Die Leere nahm zu, der Raum ein Loch, das so in sich selbst zurückging, bis nichts mehr übrigblieb. Alles war wieder gut, konnte man sagen, und man sagte das auch. Es ist nichts, ganz einfach nichts. Man kann auskommen, überhaupt, nun, wie sie dalag, flach ausgebreitet, auf dem Rücken, auf dem Bauch als eine weiße plattgedrückte Fläche, die er meinte, wenn er darüber redete, und die es dennoch nicht mehr genau war. Was aber machte den Unterschied aus? Trockene Frau, nasse Frau, sagte Gerald, trockene Frauen sind besser als nasse Frauen."[34] Diese Frage nach dem unterscheidenden Zug – zwischen Rücken und Bauch, vorne und hinten, sagen und tun, nichts und allem, Bezeichnung und Sein – stellt sich, wie die weitere Fortsetzung deutlich macht, in erster Linie hinsichtlich der Beziehung zur

[31] *Keiner weiß mehr*, S. 9; vgl. hierzu den Beginn von *Der Riß* (*Erzählungen*, S. 182): „Nichts, niemand, Stille, es ist still, [...]".

[32] *Keiner weiß mehr*, S. 9; eine grotesk-obszöne Durchführung des Motivs findet sich in dem Gedicht *Godzilla-Baby* aus dem 1968 veröffentlichten Lyrikband *Godzilla* (*Standphotos*, S. 166f).

[33] Der 'Schnee' der hellen Rasterpunkte in der Bildreproduktion ist ein von Brinkmann häufig genutztes Bild, wenn es um die Auslöschung von Gegensätzen wie Bild/Vorstellung, Fiktion/Realität, Außenwelt/Innenwelt geht; vgl. etwa *Film in Worten*, S. 234 oder *Standphotos*, S. 166; in den *Erkundungen* heißt es dann (S. 66): „/Wortschnee? (ist niemals weiß)/".

[34] *Keiner weiß mehr*, S. 9.

Frau und des sexuellen Aktes. Aus dieser Frage ergibt sich die Struktur der im Roman vorgeführten Redeweisen der drei männlichen Hauptfiguren, die unterschiedliche Einstellungen zum sexuell begehrten Körper vertreten. Aus dieser Frage ergeben sich auch die endlos kreisende Suche des Protagonisten nach der Referenz und die stets das Eigentliche, den sexuellen Genuß, verstellende Anwesenheit des Medialen in Rede, Vorstellung und Bild[35]

Im Rahmen des Bildmediums konstituiert sich der Blick auf den weiblichen Körper, dessen Sexualität niemals eindeutig ist, als Faszination durch den weißen Fleck. In einer Episode des Romans, die man als phantasmatischen Höhepunkt der Suchbewegung des Protagonisten auffassen kann, wird der in der Prostitution zur Schau gestellte Körper zum Anlaß einer Schauszene, in der die platonische Höhle – ein archaisches Kino - zum Schema der Geschlechterzweiheit recodiert wird. „Auch im Schatten der Mauer gegenüber standen Männer, die starr zu den Fenstern hinsahen, hinter denen es sich bewegte. Er stellte sich ebenfalls dorthin und sah hinüber zu den Fenstern, die schwärzliche Kästen waren, in denen sich hellere Teile auf der Stelle bewegten. [...] Bilder, Bildchen, die nacheinander wegklappen, fallen, so daß eine durchgehende Bewegung entsteht, die sich andauernd wiederholt. Diese Bildchen bewegten sich vor ihm, und es waren immer dieselben Bildchen, in denen immerzu dasselbe sich bewegte, was er haben wollte, hier ein weißer Fleck und hier ein weißer Fleck, immerzu, von neuem, dasselbe, hier und hier, Oberarme, tief dekolletierte, alte, klamottenhafte Abendkleider [...].“[36] Dunkelheit und Licht als Bedingungen der Sichtbarkeit und Rahmung des Bildes, präsentiertes Bild und Fleck – hinsichtlich des Geschlechts bestimmt das Weiß über den Spielraum des Blicks. Es hebt sich im Bild als das ab, was das Bild zunächst selbst war: heller Fleck im Dunkeln. Eher beiläufig nimmt der Fleck auch den Wert des weiblichen Genitals selbst an, „diese hingehaltene Blöße, diese Nacktheit, eine hingehaltene Fotze, auch so ein Fleck unten zwischen den Schenkeln“[37], wobei im Kontext ungewiß bleibt, ob die Blicke hier ihr synekdochisch konstituiertes Zentrum finden oder nur ein weiteres in der Reihe

[35] Gegen Ende des Romans werden die wesentlichen Elemente des Eingangs noch einmal aufgegriffen und expandiert: die Gegensätze von Sommer und Winter, naß und trocken erscheinen im alltäglichen Gerede entwertet und dieser Entwertung entspricht, sie verdeckend, „das winzige weißlich graue Flimmern, das über die Bildschirme treibt“; vgl. *Keiner weiß mehr*, S. 276ff.

[36] *Keiner weiß mehr*, S. 251.

[37] *Keiner weiß mehr*, S. 252.

der Objekte, war es doch unmittelbar zuvor die weibliche Brust, die als Gegenstück des männlichen Glieds imaginiert wurde.

In der fotografischen Reproduktion erscheint die Auszeichnung des weiblichen Geschlechts lediglich als Effekt einer medialen Inszenierung. Diese nutzt das Mittel der Verdeckung, um auf etwas hinzuführen, das nicht zu sehen ist und auf das sich der Wunsch richten kann. Das damit geweckte Begehren trifft auf ein enttäuschendes Wissen davon, daß da nicht mehr ist: „Auf einer Photographie sieht man ein Knie, entblößt wie die ganze Figur entblößt ist, und diese Blöße ist es nicht, die packt, [...] Es gibt nur noch das eine Knie, das hochgezogen ist und ein runder, knorpeliger Wulst, von vorne gesehen, der genau die eine entblößte Stelle verdeckt, die einem plötzlich einzig und allein wichtig erscheint, obwohl man auch weiß, wie die aussehen würde, ob nun mit viel oder wenig Haar bewachsen. Sie ist nicht anders als jedes Stück an diesem Körper. [...] und man weiß, wie diese eine Stelle mit einem ganzen, nackt daliegenden Körper zusammenhängt, doch dieses eine Mal meint man, es sei gründlich verschieden von dem, was man sonst davon kennt, nur wegen dieses Knies auf der Photographie, das man nicht, niemals, zur Seite drängen kann."[38] Der doppelt vergebliche Wunsch, etwas zu sehen, kehrt jedoch immer wieder. Er kann phantasmatisch zur symmetrischen Umkehrung der Schauszene führen, wenn es das männliche Geschlecht ist, das sich auf das Auge als empfangendes Sexualorgan richtet: „Nun wäre es eine andere Stelle. Vielleicht das Augenlid, das man hochziehen müßte, um das Glied darunterschieben zu können [...]. Man muß sich bemühen, von neuem eine Stelle zu suchen, sie zuerst zu sehen."[39] Was die „Stelle", den „Fleck" des Geschlechts einzig auszeichnet, ist, daß er Gegenstand einer besonderen Strategie des Zeigens und Verbergens ist; ohne diese Inszenierung wäre er eine Körperstelle unter anderen, die dem Blick nichts bietet[40].

---

[38] *Keiner weiß mehr*, S. 260f; der gleichfalls 1968 erschienene Gedichtband *Godzilla* nutzt solche Schaueffekte für eine Textstrategie, die – unablässig vom Sexuellen sprechend – die bedruckten Reklamebilder „kitschiger Bikini-Schönheiten" zugleich thematisiert und verdeckt, ohne direkt auf sie zu referieren.

[39] *Keiner weiß mehr*, S. 261f.

[40] Texte wie *Strip* (*Der Film in Worten*, S. 61ff) und *Godzilla* (*Standphotos*, S. 159ff), die im Zusammenhang mit dem Roman entstehen, erproben die Mechanismen dieser Auszeichnung in der Darstellung unter den Bedingungen, denen die Literatur im Kontext von Bildmedien unterliegt. Sie düpieren den Leser/Betrachter, indem sie überdeutlich auf die mediale Grundlage seiner Faszination hinweisen und ihm deutlich machen, daß mit diesem Wissen um die Konstruktion gerade kein Abstand gewonnen ist.

Die Gewißheit, daß der begehrliche Blick an der sichtbaren Körperoberfläche kein ausgezeichnetes Objekt findet, sondern stets auf die Tatsache des Scheins zurückgeworfen wird, hat ihre Entsprechung im Wissen um eine Bedeutung, die mehr ist, als sich zeigt, und die sich folglich entzieht. Schon früh ist auf die Rolle hingewiesen worden, die der Fetischismus in Brinkmanns Darstellung der sexualisierten Konsumsphäre der späten 60er Jahre spielt[41]. Besonders in *Keiner weiß mehr* erlebt der Protagonist den städtischen Raum als Sphäre einer sexuell konnotierten Warenpräsentation, die den Konsumgütern einen fetischistischen Glanz verleiht. „Sonderangebote, dekorierte Schaufenster, das Schaufenster eines Frisiersalons mit den vielen, kleinen auf eine Glasplatte gestellten Metallröhrchen, silbern oder vergoldet, und daraus hochgeschoben glatte und matt feucht schimmernde rosafarbene, cremige Stummel, spitz, an einer Seite abgeschrägt, verschiedenfarbige Lippenstifte, Puderdosen [...].“[42] In ihrem Fetischcharakter kennzeichnen diese Objekte, die alle der Ausstaffierung des weiblichen Körpers dienen, den öffentlichen Raum als promiskuös und konrastieren ihn in der Konstruktion des Romans dem ausweglosen Innenraum der mißlingenden ehelichen Sexualität. Die Fülle und Ordnung der Konsumangebote – „eine feststehende Ordnung aus Geschäftszeiten, offenen Kaufhäusern, den einzelnen Ständen in den Hallen mit genau abgeteilten Waren, alles voll, aufgehäuft“[43] – vermag aber, wie sich herausstellt, weder dem Mangel in der Kommunikation noch dem Mangel an Dasein abzuhelfen. „Das, was er bemerkte, was ihm immer schnell in einem Augenblick auffiel, war meistens nicht deutlich genug. Es bedeutete immer mehr, wußte er, ohne zu wissen, was dieses Mehr war.“ Das Wissen um die Mehr-Bedeutung verliert sich im Verweisen undeutlicher Zusammenhänge oder es scheitert an der Überdeutlichkeit des heraustretenden Details: „Anderes trat dagegen wieder zu deutlich aus einem Zusammenhang heraus, Lippenstifte, aufgeschraubt, so daß der rosafarbene Stummel etwas heraussah, diese glatten schwachgetönten Enden. Wenn er aber auch das genauer begreifen wollte, die Bedeutung, die hier offener war, was war es dann wieder, was er sah, Lippenstifte, viele, die in einem Schaufenster ausgestellt waren, Lackstiefel am Bein eines Mädchens, das gerade vor ihm herging [...].“[44] Was

[41] Vgl. hierzu Lampe 1983, S. 104.

[42] *Keiner weiß mehr*, S. 124; man vergleiche auch die häufig vorkommenden Lackstiefel, Lackmäntel und ähnliche Accessoires sowie die wiederholten Anstrengungen des Protagonisten, seine Ehefrau mit diesen Kleidungsstücken auszustatten.

[43] *Keiner weiß mehr*, S. 124.

[44] *Keiner weiß mehr*, S. 125.

in diesem Hin und Her zwischen zuviel und zuwenig an Bedeutung gesucht wird, ist letztlich kein fehlender Gegenstand, sondern dessen Stelle als „ausgesparter Raum, als leere Stelle". Überdeutlich weist das Verhalten des Protagonisten auf das Dasein eines Nichts hin, das aber auf der Ebene der Erzählung und des Gesprächs nur als nicht da sein vorkommen kann: „Dieses Starren auf den einen Fleck, den es nicht gab, aber das Starren war da."[45] Die Versuche des Protagonisten, den anderen diese Nichts zu zeigen, schlagen fehl, da es keine Möglichkeit gibt, in Wahrnehmung oder Bild darauf zu referieren. Und in der dann sich ergebenden Behauptung, alles sei so wie es ist, einfach da und von geringer Bedeutung[46], spiegelt sich dieses Scheitern.

Der Fetisch, der im Spannungsverhältnis von im Bild umrissener Figur, Referenz auf die Stelle und sich entziehender Bedeutung unvermittelt als Zeichen hervortritt, fängt das Subjekt im Bild ein. Der Protagonist setzt seinen Gang durch die Stadt fort, „als ob er in einem viel zu großen Bild herumtappte, in dem er etwas vermutete, das unklar blieb, wie in einem Vexierbild, in dem man nach etwas Bestimmten zu suchen hatte, einer Figur, die darin aufgelöst war als ausgesparter Raum, der an irgendeiner Stelle sicher vorhanden war und sehr präzise den Umriß der gesuchten Figur oder des gesuchten Gegenstandes abgab."[47] Der Text des Romans ist selbst – das „als ob" der zitierten Passage weist darauf hin – ein solches Vexierbild, das sich dann allerdings nicht länger dem Blick, sondern der Lektüre anbietet. Die Bedeutung, die sich der Lektüre erschließt, läßt sich nicht auf eine Stelle reduzieren, auch wenn sich der Kommentar auf Textstellen beziehen muß. Die Werte 'weiß', 'leer', 'Fleck' etc. werden in der Dechiffrierung ihrer sexuellen, biographischen oder semiotischen Signifikanz nicht ausgeschöpft. Auch im Zusammenhang des Romans gehören sie noch weiteren Verkettungen an, deren Analyse unter anderem auf die Opposition schmutzig/sauber und eine prominent vertretene anale Thematik stoßen würde. Der Wert des Weißen ist, vor jeder Übernahme in den Text eines

[45] Keiner weiß mehr, S. 127; Negationspronomen und -artikel sowie das Positionsadverb 'da' weisen im Text des Romans eine außerordentlich hohe Frequenz auf.

[46] Vgl. *Keiner weiß mehr*, S. 126, S. 280; Brinkmanns im Zusammenhang der Pop-Ästhetik vorgetragenes Lob der Oberfläche und des Massenmenschen stellt gleichfalls die einfache Umkehrung dieses Fehlens des Fehlens dar; vgl. auch folgenden Satz aus einem Essay des Jahres 1969: „ich finde gewöhnliche Sachen schön, weil sie nichts bedeuten, und daß sie nichts bedeuten , ist ihre Tiefe" (*Vanille*, S. 142).

[47] *Keiner weiß mehr*, S. 125.

'autobiographischen' Werks, schon ein Einsatz innerhalb eines ideologischen Codes, der an die Literatur grenzt und von ihr mitzitiert werden muß.

Im Text wird der Leser fündig, wo der Protagonist scheitert, wenn er sich mit Hilfe der Bilder, die er aus der Stadt mitgebracht hat, verständlich machen will. Von seinem Stadtgang in die eheliche Wohnung zurückgekehrt, gelingt es ihm nicht, durch die Beschreibung dessen, was er gesehen hat, eine Bedeutung zu übermitteln: „Er hatte etwas anderes gemeint, gewiß, nämlich den Rest. In ihm selber auseinandergefallen, so daß er noch einmal damit von vorn anfangen mußte. Mit den Bildern. In der Zeitschrift, die er aus der Stadt mitgebracht hatte und die sie nun durchsah." Und der fehlende Rest läßt nichts übrig als die Wiederholung. „Er schaute mit zu und alles wiederholte sich für ihn, was er draußen gesehen hatte, bedrückend deutlich in ihrer Nähe, [...]. Für sie, die sich das auch genau ansah, wie man sich in einer Zeitschrift Bilder ansieht, war es bloß ein Grund, ihn nicht richtig zu verstehen. Er sollte sie damit zufrieden lassen und sie nicht andauernd auf etwas hinstoßen, nicht ihr das anpreisen, das da, das da, das da und da das, da das, da das, das, da, für sie, doch nicht für sie, wehrte sie ihn ab, sie wollte das gar nicht immer."[48]

Das eigentliche Medium der Wiederholung ist für den Schautrieb aber der Film, an dessen Technik der „Bewegung auf der Stelle"[49] sich sowohl die Ereignisstruktur als auch die Schreibweise des Romans orientieren. In diesem Bildmedium finden zwei Termini, die bereits in Brinkmanns frühen Erzählungen den sexuellen Körper zeichneten, ihre technische Realisierung: Riß und Schnitt. Die von der Fotografie des entblößten Körpers ausgelöste, onanistisch grundierte Vorstellungsserie endet als Film: „Jetzt hat Hollywood gewonnen, bis der Film reißt, und in dem Moment ist er auch schon gerissen. Man kann nicht mehr."[50]

Das heißt auch, daß man das nicht mehr erzählen kann[51]. In den frühen Erzählungen waren Schnitt und Riß noch Spuren am weiblichen Körper, Spuren der Gewalt, die das mütterliche Geschlecht gezeichnet hat. Als sichtbares Zeichen – „Sie hatte ihm den Schnitt gezeigt" heißt es in *Der Arm* [52]– und als Metapher

[48] *Keiner weiß mehr*, S. 135f.
[49] Vgl. etwa *Keiner weiß mehr*, S. 71, S. 77, S. 254.
[50] *Keiner weiß mehr*, S. 263.
[51] Vgl. *Keiner weiß mehr*, S. 165.
[52] *Erzählungen*, S. 99.

verknüpfen sie innerhalb der Erzählung die Brustamputation und den Krebstod der Mutter mit den Verletzungen, die befruchtender Geschlechtsakt und Geburtsvorgang der weiblichen Körperhülle zufügen. In *Keiner weiß mehr* verweisen sie auf die Orientierung am Medium Film, dessen Bildserien sie als eine Form der Diskontinuität organisieren. Eine Schreibweise, die sich auf solche Techniken einläßt, kann das Erzählen einer Lebensgeschichte nicht einfach fortsetzen. Aus einigen verstreut veröffentlichten kurzen Prosatexten der Jahre 1967-69 wird deutlich, wie die Übernahme filmtechnischer Begriffe dazu dient, dem literarischen Text einen experimentellen Umgang mit der Manipulation von Zeitabläufen zu ermöglichen. Zwar läßt sich die Ausrichtung auf das lineare Fortschreiten der Zeile in der Prosalektüre nicht grundsätzlich außer Kraft setzen, aber von *Strip* (veröffentlicht 1967), einer erzählerischen Untersuchung des Zusammenhangs von Blick und Repräsentation, die schon im Titel Körperentblößung und Filmstreifen zusammenführt, bis zu *Flickermaschine* (veröffentlicht 1969), dem ersten Text Brinkmanns, in dem die Methode des cut-up als Einschnitt in die Kontinuitäten von Wahrnehmen und Erzählen praktiziert wird, gestaltet sich die Ordnung der Zeit zunehmend als Muster der Wiederholungen und des Neubeginns auf derselben Stelle. Das Schlagwort vom *Film in Worten* kennzeichnet also nicht nur die pop-ästhetische Propaganda der sensibilisierten Oberflächlichkeit und des Wortes als Bildträger[53], sondern auch den alltäglichen Lebenszusammenhang als Vorstellungsschleife, das genaue Gegenmodell zum radikalen Neubeginn, den der Bruch mit der „Generationenabfolge im kulturellen Bereich“[54] einleiten sollte.

Auch wenn die offen autobiographischen Brief- und Tagebuchprojekte der 70er Jahre weniger unmittelbar der an W. S. Burroughs angelehnten Medienpoetik verpflichtet sind, so sind doch auch sie geprägt von der Erfahrung des alltäglichen Lebensvollzugs als Erfahrung der Wiederholung. Wie in den Erzählungen des Bandes *Die Umarmung*, in deren Zyklus mit der Erzeugung neuen Lebens vor allem eine neue Todeswucherung begonnen hat, ist es auch in *Rom, Blicke* die allgegenwärtige Todesdrohung, die dieser Erfahrung zugrunde liegt. In einer Bewegung der Entfiktionalisierung[55] kehren in *Rom, Blicke* die (anti-)religiösen Muster wieder, die schon die frühen Erzählungen durchzogen hatten. In der profanisierenden Wiederholung christlicher Schemata, die ihrerseits bereits Schemata der Wiederholung

[53] Zur Ambivalenz dieses Schlagwortes vgl. auch Schulz 1985, S. 1018.
[54] Vgl. *Film in Worten*, S. 229.
[55] Vgl. zur Tendenz der Entfiktionalisierung Späth 1989, S. 38.

darstellen, kann die autobiographische Schreibweise erlebte Zeit und gesehene Welt auf einen Sinn hin strukturieren, den sie auslöschen will[56]. Das Weiße wird in diesem Zusammenhang erneut den Platz des leeren Sinns der Präsenz einnehmen, den Platz eines theologischen Köders, als der es von Derrida charakterisiert worden ist[57]. Die Stadt Rom, deren öffentlicher Raum geprägt ist von Monumenten, die Geschichte als Geschichte religiöser Sinngebung rekapitulieren, wird von Brinkmann mit einer literarischen Gegenschrift überzogen, die sich, ähnlich einer Fotografie, als allmähliches Erscheinen eines Doppels entwickelt.

[56] Dieses Verfahren des Wiederholens der Wiederholung hat genaue Vorläufer in der Produktion der späten 60er Jahre, als Brinkmann mit dem Anschluß an trivialmythische und massenmediale Kontexte experimentierte. Von zentraler Bedeutung sind zwei Texte über *Graham Bonney oder das komplizierte Gefühl* aus dem Gedichtband *Die Piloten* (1968), den bereits H. Hartung (Hartung 1985) und G. Lampe (Lampe 1983, S. 118ff) auf solche Muster hin durchsichtig gemacht haben.

[57] Derrida 1995, S. 290.

2. Briefe, Tagebuch

Die in Brinkmanns Texten der 70er Jahre vorgetragene Sprach- und Zivilisationskritik läuft, trotz der thematischen und schreibtechnischen Übernahmen aus dem Werk W. S. Burroughs', schließlich doch auf eine ganz eigene Pointe zu. Weder stellt die Informationstheorie ihren hauptsächlichen Bezugspunkt dar, noch endet sie - bei aller behaviouristischen Analyselogik - in einem positivistischen Ideal. Während Burroughs die Paradoxien einer ästhetischen Überwindung des Scheins in Wissenschaftsmythen umsetzt und im Medienorakel die Antwort des Realen beschwört[58], reaktiviert Brinkmann religiöse Sinnschemata. Während des Romaufenthaltes wird die Stadt zum Ort historischer Rekonstruktion sowohl der eigenen, katholisch geprägten Biographie wie der Geschichte des christlichen Abendlandes. Enttäuschte Heilserwartung und der Versuch, die institutionellen Einprägungen rückgängig zu machen, führen zur Wiederaufnahme mystischer Erlebnisweisen. Als Grund der Schrift, als Überbleibsel ihrer Löschung, kann 'das Weiße' den Blick halten und das Licht verkörpern. Gerade in der vehementen Auflehnung gegen das katholische Christentum und seine Institutionen, wie sie vor allem in *Rom, Blicke* zum Tragen kommt, tritt neben die psychophysische Gegenkoppelung die beinahe parodistische Anverwandlung christlicher Metaphysik[59]. Die zentralen Topoi christlicher Weltverwerfung werden jedoch in der Absicht wiederholt, das sündige Fleisch anders zu erlösen als im Geist und im Tod.

Inhalt und Aufbau des während Brinkmanns Rom-Aufenthalts entstandenen Brieftagebuchs sind durch solch gegenreligiöse Schemata geprägt. Rom erscheint darin als Zentrum einer heillosen Welt, als Inbegriff abendländischer Verfallsgeschichte, in der sich Katastrophe auf Katastrophe häuft. Als Kontroll- und Unterdrückungsinstanzen haben christliche Religion und katholische Kirche in dieser Geschichte eine unrühmliche Rolle gespielt. Auf Schritt und Tritt begegnet Brinkmann in Kirchen und auf Plätzen der statuarisch Stein gewordenen „Halb-

---

[58] Vgl. Burroughs 1985, S. 48 u. S. 54: „First of all, I recognized writing as a magical operation [...]"; „As soon as you start experimenting with slowdowns, speedups, overlays etc., you will get new words that were not on the original recordings. [...] And words will emerge from recordings of dripping faucets."

[59] Am schlüssigsten hat bisher T. Groß die enttäuschten heilsgeschichtlichen Erwartungen in Brinkmanns Geschichtskonstruktion herausgearbeitet; vgl. Groß 1993, S. 269ff; S. Späth (1986, S. 62) hat schon hinsichtlich des ersten Gedichtbandes *Ihr nennt es Sprache* bei Brinkmann Umdeutungen christlicher Allegorie herausgearbeitet.

Affen-Mythologie"[60] des römischen Katholizismus, dessen innerstes Motiv, die Unterdrückung der (männlichen) Sexualität er vor allem der Figur der Gottesmutter abliest: „Und kam zu einem Platz mit einer Heiligen-Grünspan-Frau hoch oben gegen das Dunkel der Nacht auf einer Säule, es war die Unbefleckte Empfängnis, das alte Monstrum, das mitgeholfen hat, die Sinnlichkeit im Kopf 1900 Jahre kaputt zu machen, gräßliches Kontrollinstrument des Abendlandes - denk Dir doch mal: unbefleckt, als ob Sperma beflecken würde"[61].

Die christliche Regulierung der Sexualität durch Ideal und Verbot unterstellt die Welt zugleich der Macht des Todes, „an jeder Ecke sind Todesbilder oder Eindrücke der Verrottung, aus Kinoprogrammen, Zeitungsberichten und Fernsehen fallen imaginäre Todesschrecken - überall wird der Tod verherrlicht und angepriesen"[62]. Den untergründigen Zusammenhang zwischen der Zeugungskraft des Logos und den allgegenwärtigen Zeichen des Todes inszeniert Brinkmann anläßlich der Besichtigung der Katakomben der Kirche 'Immacolata Concezione': „Da war der Tod zu Stukkaturen verarbeitet, da hingen Lampen aus menschlichen Knochen verfertigt [...] dieser wahnwitzige Todesfetischismus des Menschen - da ist ein grauer, vorzeitlicher Schatten bis heute, der die Freuden des Körpers verwesen machen möchte durch die Psyche des Menschen, sein Denken"[63]. Das memento mori der Kapuzinergruft enthält für Brinkmann keinerlei Hinweis auf eine jenseitige Erlösung vom Tode. Nur folgerichtig, daß der Briefschreiber Anfang Dezember seine Pläne für Weihnachten folgendermaßen zusammenfaßt: „träumen, still sein - vielleicht so werde ich Weihnachten verbringen - eine katholische Schau werde ich nicht mir ansehen, die habe ich oft genug erlebt: es ist der Letzte Dreck"[64] - ein Vorsatz, dem der Autor dann aber doch nicht treu bleiben wird.

Es ist eine Welt voll Schmutz und Abfall, eine Welt des Fleisches, dem Befall durch das Wort und der Verwesung preisgegeben, durch die der im Ekel faszinierte Italienreisende sich bewegt. Eine Welt auch der medialen Promiskuität, in der keine Liebe gedeihen kann und der alles käuflich ist; ihr Herr und Gesetz ist der Tod als äußerste Gestalt der Masse[65]. Der Promiskuität des hemmungslosen Konsums setzt

---

[60] *Rom, Blicke*, S. 246.
[61] *Rom, Blicke*, S. 52.
[62] *Rom, Blicke*, S. 56.
[63] *Rom, Blicke*, S. 248f.
[64] *Rom, Blicke*, S. 305.
[65] Hier finden sich Überbleibsel einer früheren Canetti-Lektüre Brinkmanns, dessen Bibliographie eine unveröffentlichte Rundfunkarbeit zu *Masse und Macht* anführt; vgl. auch Späth 1989, S. 106.

Brinkmann im Verzicht auf massenmediale Reize und in der Kargheit der körperlichen Genüsse eine Form der Askese entgegen, die - oft unfreiwillig komisch - Züge eines heroischen Spießertums hervorkehrt, deren erklärte Absicht aber die Wiederaneignung differenzierter Genußmöglichkeiten ist[66]. Für diese Utopie auch des sexuellen Genießens steht in *Rom, Blicke* die Chiffre 'Körper' als Gegenterm zum stets in Aas übergehenden 'Fleisch' der alten Frauen und der Metzger.

Und auch ein häretischer Märtyrer, ein Ahnherr des Brinkmannschen Individualitätsanspruchs, findet sich in der Stadt so vieler katholischer Glaubenszeugnisse. Es handelt sich um den „abgefallenen Dominikanermönch" und Neoplatoniker Giordano Bruno, den Brinkmann wiederholt zitiert und aus dessen Schrift *Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen* er mehrere Seiten - bezeichnenderweise über die *Einheit der Gegensätze* - als Fotokopien in sein Brieftyposkript aufnimmt[67]. Nach dem noch zu untersuchenden Weihnachtserlebnis erhebt sich schließlich am letzten Tag des Jahres 1972 und auf den letzten Seiten der Mitteilungen aus Italien ein apokalyptischer Sturm, um - in der Wunschvorstellung des Autors - den Dreck und Schrecken der Zivilisation endgültig hinwegzufegen. Es kennzeichnet die Ambivalenz Brinkmannscher Bildfindungen, daß dieser reinigende Sturm des Gerichts zugleich als Effekt aus der Filmkulisse metaphorisiert wird, erzeugt ihn doch eine „riesige Windmaschine"[68].

Ins Unbeschriebene

Nicht der Epilog dieses apokalyptischen Jahreswechsels, sondern eine weihnachtliche Version der Erzählung von Helligkeit und Dunkel, von Schwarz und Weiß bildet den abschließenden Höhepunkt von *Rom, Blicke*. Der Schlußteil des Buches besteht aus einem ausführlichen Briefbericht über Brinkmanns Aufenthalt in dem kleinen Ort Olevano bei Rom vom 21.12.1972 bis zum 1.1.1973. Der Brief, der während dieses Aufenthalts entsteht, ist mit seinen 90 Druckseiten der zweitlängste des gesamten Buches und erweckt von all dessen Abschnitten am

---

[66] Zur Medienabstinenz vgl. *Rom, Blicke*:, S. 112, S. 274, S. 388; zur Genußdifferenzierung vgl. *Rom, Blicke*, S. 181ff, S. 195f, S. 306.

[67] *Rom, Blicke*, S. 68 u. S. 132f.

[68] *Rom, Blicke*, S. 426f; vgl. Groß 1993, S. 195f, der auch auf die barocken Züge von Brinkmanns Weltekel hinweist. Erneut wird deutlich, wie Brinkmanns negative Ausrichtung auf religiöse Sinnstiftung dazu führt, daß ältere Muster der autobiographischen Tradition wieder aufgegriffen werden, vgl. dazu Schneider 1993, S. 253.

deutlichsten den Eindruck absichtsvoller kompositorischer Gestaltung. Viele der Themen, der obsessiven Fragestellungen, die das Werk Brinkmanns durchgängig bestimmen, werden hier im Rahmen des Olevano-Aufenthalts aufgegriffen und in für die späten Prosatexte typischer Weise durchgeführt. Dies gilt insbesondere für die Thematik des Blicks und ihre Engführung mit der Bedrohung sexueller Lüste durch das religiöse Verbot.

Drei Spazier- und Gedankengänge an Heiligabend, deren topologische Struktur der folgende Kommentar freilegen möchte, stehen im Zentrum von Brinkmanns Bericht. Sie führen ihn zunächst auf die Anhöhen einer lichtmystischen Transzendenzerfahrung und anschließend in die - auch topographischen - Tiefen einer katholischen Mitternachtsmesse. Die semantische Spanne dieses Heiligabends ergibt sich aus dem Abstand zweier biblischer Ursprungssätze: des göttlichen Schöpferwortes „Es werde Licht" und der apostolischen Botschaft von der Fleischwerdung des Wortes[69]. Da die Vermitteltheit des Logos, der das 'wahrhaftige Licht' ist, mit der lebendigen Substanz ihm als genaues Gegenteil von Erlösung gilt, widerruft Brinkmann den analogiestiftenden Konnex der beiden Glaubenssätze und richtet seine Anstrengungen darauf, ein Licht zu beschwören, das in der mythischen Erzählung der Genesis Objekt eines ersten Sprechens vor jeder Scheidung ist und im Prolog des Johannes-Evangeliums das mit dem Tod unvermischte Leben.

„Saß dort auf Anhöhe 24.12. nachmittags und sah das Licht" - mit diesen Worten vermerkt Brinkmann den entscheidenden Augenblick in der handschriftlichen Legende einer von ihm angefertigten Planskizze, in die er seine Spazierwege eingetragen hat[70]. Dieser Augenblick wird im Text des Briefes durch eine Reihe utopischer Bilder der Sprach- und Zeichenlosigkeit vorbereitet. Bereits im Zusammenhang eines ersten nächtlichen Ganges durch Olevano notiert der Autor am Abend seiner Ankunft: „(Südliches Land) (Ist das nördliche besser? Ins Weiße, Unbeschriebene hinein. Ein alter Traum.)"[71]. Der Traum vom Aufbruch in eine polare terra incognita schlägt die Brücke von der gelöschten Schrift als Utopie von Autorschaft zu einer Kindheitserinnerung, deren Fluchtbewegung in den „kalten

[69] Wobei das zweite Ereignis durchaus als Widerschein des ersten aufgefaßt werden kann, wie auch ein apokrypher Text belegt, der von H. Blumenberg in seiner Geschichte der Höhlengleichnisse angeführt wird (Blumenberg 1989, S. 44). Brinkmanns vehemente Kritik am Gedanken der Fleischwerdung findet sich in *Rom, Blicke*, S. 85.

[70] *Rom, Blicke*, S. 382.

[71] *Rom, Blicke*, S. 354.

Glanz" des winterlichen Eises sich früher schon von den Institutionen der Schrift distanzierte: „und ich gehe noch einmal endlos weit über die kalte leere Fläche, aus der trockene Büschel Gras sprießen, fahlgelb, und schlenkere mit der Schultasche, nachdem ich aus der Schule abgehauen bin und gehe immer weiter fort von den Häusern über die blendende weiße Fläche, auf der das grelle Licht einer Wintersonne liegt, lasse die lateinische Grammatik [...] hinter mir - wieder dehnt sich lautlos ein leerer, weißer Wintervormittag vor mir aus, ein ausgebreiteter blendender kalter Raum, in dem starr Strauchgespinste eckig herumstehen in der kalten, klirrenden Stille"[72].

An diese Erinnerung schließt sich ein Wunschbild an, das ein weiteres Gegenmodell der sprachlichen Kommunikation entwirft. In paradoxer Anrede der Brief- und Ehepartnerin wird ihr mitgeteilt, wie der Autor sie sprachlos als sinnliche Präsenz imaginiert: „ich muß an Dich denken, Du fällst mir plötzlich ein [...], aber ich spreche nicht zu Dir, jetzt, da ich an Dich nachts denke, ich sehe Dich, das ist etwas anderes als ein Sprechen mit Dir, ich betrachte Dich, (draußen Hundegebell, das ringsum in den Bergen widerhallt, dunkles, schwarzes Bellen) - ich sehe Dich vor mir, ich staune, daß es Dich gibt, [...] konkret, wirklich, anfaßbar, berührbar, als ein Gehen, eine Betonung beim Sprechen, die Wendung des Körpers, eine Körperhaltung [...] - als eine lebendige Bewegung und nicht als ein Bild, ein Foto."[73] Daß an dieser Stelle auch die Fotografie zugunsten der sinnlichen Präsenz abgewertet wird, weist noch einmal auf deren veränderten Stellenwert im poetologischen Gefüge hin. Wie die Kontrastierung mit „Bewegung" deutlich macht, unterliegt das fotografische Abbild dem Verdacht, die Fixierung der Aufnahme vertreibe mit der Bewegtheit auch das Leben[74]. Damit ist bereits angedeutet, daß die Bedrohung, die den genußfähigen Körper abwesend sein läßt, auch im Register des Blicks auftreten kann: „und ich taste über Deinen Körper [...] und niemand schaut zu, es gibt keinen, der noch da ist, da bist Du, da bin ich, kein lauerndes aufpassendes Auge,

[72] *Rom, Blicke*, S. 368.

[73] *Rom, Blicke*, S. 368f; das Schweigen der Ehefrau ist in mehrfacher Hinsicht die Voraussetzung für *Rom, Blicke* als Literatur aus Briefen. Nicht nur, daß sie treue Archivarin eines auktorialen Schreibstroms ist, der ohne Gegenrede auskommt - mit dem Telefon, dessen Fernmündlichkeit in *Rom, Blicke* meist durch eine Zeile voller Gedankenstriche angezeigt wird, existiert ein Kommunikationsmedium, mittels dessen die Rede der Adressatin nachhaltig störend in die Schriftphantasmen des Autors eingreifen kann; vgl. etwa *Rom, Blicke*, S. 444f.

[74] Vgl. *Rom, Blicke*, S. 67, wo der „Starre" der Foto-Oberfläche die Sinnlichkeit bewegter Bilder gegenübergestellt wird; als Parallele fällt Brinkmann der Strip-Tease ein, dessen entblößende Bewegung auf den bewegungslosen „Augenblick völliger Blöße" zusteuert.

das sich nicht schließt und starr guckt, das ist nur eine öde starre Empfindung, die in einem installiert worden ist, wie ein ständiger Aufpasser, Wächter, aus Worten, Verboten - es gibt keine wirklichen Wächter! Es hat sie niemals wirklich gegeben! - und ich sehe Dich weiter, wie ein Flüstern, das ohne Wörter ist, ohne Sprechen - und ich kann Dich anfassen ((:nein, das kann ich jetzt nicht!))"[75].

Der überwachende Blick des Anderen, ein durch Worte implantiertes Phantasma, verschwindet mit diesen. Was nicht verschwindet ist die Realität des Briefes, die Differenz von Imagination und Schreibsituation. Allerdings gibt es einen Stellvertreter des Phantasmas sinnlicher Präsenz auch in Situationen, die ohne Worte nicht auskommen: „und ich dachte, daß deine Schultern ebenso lieb zum Anfassen sind wie jedes andere Teil von Dir und an Dir, und ich dachte, das ist Maleen, ich sah Deinen Namen, »Maleen« und ich sah Dich dazu weiter, Dein Gesicht, das sehr fein ist, ich kann mich nur damit wiederholen, indem ich das Dir sage, [...] »Maleen« (Deinen Namen sage ich gern, Maleen!)"[76]. Bedingung dieser Kraft des Namens ist allerdings, daß er der Wiederholung durch die Vielen, daß er ihrer Rede entzogen bleibt - kommt er in Umlauf, droht, wie es in einem der vorhergehenden Briefe heißt, die Verstümmelung: „Du bist noch viel mehr als der Name Maleen, der schön ist, und immer grausam stumpf von anderen in ihrer Blödheit falsch ausgesprochen und verstümmelt wird. - Sauer müßtest Du werden bei jeder nachlässigen Verstümmelung, die Dich betrifft!"[77]

Die Phantasie der ungestörten Harmonie von Körper und Name findet, wie sich nachträglich herausstellt, ihren Platz zwischen zwei Schriften. Die eine, die zu lesen wäre, wird übersprungen, damit an ihrer Stelle der Körper der Adressatin halluziniert werden kann: „Ich liege in dem Zimmer, der Atem gefriert ein wenig, und ich denke an Dich, an Deinen Körper, über die vor mir liegende aufgeschlagene Seite eines Buches hinweg."[78] Die andere ist die des Briefes, dessen Schreiber die Szene seines Nichtlesens rekonstruiert, um sie zwei Adressen zugleich zuzustellen: dem Urbild seiner Imaginationen, der Trägerin des Eigennamens, und den Lesern oder Leserinnen des Buches *Rom, Blicke*, die - wie durch die dünne Membran eines Zeichenträgers - an einer Identifikation gehindert werden, zu der sie gleichwohl

---

[75] *Rom, Blicke*, S. 369.
[76] *Rom, Blicke*, S. 369.
[77] *Rom, Blicke*, S. 84; um das Geheimnis der Schönheit des Namens zu lüften: 'Maleen' ist eine norddeutsche Variante zu 'Magdalena', die Vornamen der Eltern Rolf Dieter Brinkmanns lauteten 'Maria' und 'Josef' (vgl. Geduldig 1989, S. 210).
[78] *Rom, Blicke*, S. 370.

eingeladen sind. Innerhalb des Schriftsatzes ist es die unscheinbare Graphik der Anführungszeichen und Unterstreichungen, die als Spur dieser Differenz den Namen heraushebt und aufschiebt: von der Emphase zum Zitat, vom Zitat zur Anrede, von der Anrede zur Adresse auf der Außenseite eines Briefes.

Diese Schreibszene weist eine Struktur auf, die der von *Eine Komposition* analog ist. Es sind dieselben ineinandergeschachtelten Szenen des Schauens anstelle der Lektüre und des Schreibens, das den Blick beschwört und verstellt. Dieselben Positionen sind zu besetzen: die Position des Schreibers, die Position der Adressatin, die Position des Lesens, die Position des Schauens - gruppiert um das gedoppelte Objekt des Tausches. Allerdings verteilen sich in der brieflichen Erzählung, anders als im Gedicht, der Moment des Schauens und der des Schreibens auf unterschiedliche Zeiten, auch wenn - etwa in der Handhabung der Ezähltempora - einiges dafür getan wird, diese Differenz zu verwischen. Entsprechend wird an dieser Stelle eher die Einbildungskraft des Lesers herausgefordert, als sein Blick.

Nachdem der Autor in der Nacht seiner Ankunft in Olevano das leuchtende Weiß erinnert und phantasiert hat, setzt am folgenden Morgen seine Verkündung des sich am Winterhimmel präsentierenden Lichts ein: „22. Dez. 72: Zuerst das Licht! Ich habe lange Hingesehen, über das Tal hinweg, die ansteigenden Häuser, in die Wolkenschichten, durch die gelblich-weißes Licht wanderte. (“Alles in Ordnung!“)/[...] Hunger habe ich keinen in diesem Zustand. Mich wieder warm einpacken. Knipsen. Das Licht! (Davor steht eine TV-Antenne!)“[79]. Der Fotoapparat als der dem Lichtereignis angemessene Detektor wird Brinkmann auf allen Licht-Spaziergängen begleiten. Die Fernsehantenne, die sich hier gegen den Lichtgrund abhebt, steht als Synekdoche eines Mediums der Lichtfälschung. Das Fernsehen fungiert in *Rom, Blicke* ausnahmslos als geschwätzig-kommunikatives Surrogat des sprachlos-exklusiven Lichtempfangs[80]. Diese Stelle läßt ahnen, was die Schilderung des Heiligen Abends reich entfalten wird: die Einsetzung des Lichts

---

[79] *Rom, Blicke*, S. 370.

[80] Das Fernsehen ist ein Medium paranoischer Allgegenwärtigkeit, es überträgt Gespenster, die sprechen: „die Sprechgeräusche kommen aus den Fenstern und fallen in die Straße [...] (aber die Körper, der Mund, der spricht, ist gar nicht da, gar nicht wirklich in dem wirklichen Zimmer!) [...] es sprechen Televisions-Fantome, ausgestrahlt von einer Stelle, (und die ist staatlich, amtlich, von jedem mit Gebühren bezahlt, damit andere sprechen -- aber wer spricht da? Tatsächlich imaginär? [...] TV! Alles TV!“; *Rom, Blicke*, S. 354f.

(und verwandter Terme wie Helligkeit, Glanz etc.) als zentraler Kategorie, um die herum sich die Oppositionen gruppieren, nach denen sich Wahrnehmung, Welt und Landschaft ordnen lassen. Weiß und schwarz, oben und unten, Süden und Norden, naß und trocken, diffus und konturiert, spitz und stumpf, Leben und Tod - so heißen die wichtigsten Paare eines vielfach abgestuften und permutierten Repertoires, das in Brinkmanns rhetorischer Strategie durch das Licht polarisiert und auf dessen Quelle ausgerichtet wird.

Dem Morgen im Licht folgt einige Stunden später die Fleischwerdung als abendliches Gegenbild. Der katholische Mutterkörper erscheint in schillernder Verwesung als Kloake, geeigneter Nährboden des parasitären Vaterwortes. Als öffentlich zur Schau gestellter bildet er das negative Gegenstück zum phantasmatisch beschworenen Genußkörper der Briefpartnerin. In genauer Entsprechung findet der männliche Korrespondent sein trügerisches Doppel in der buntglänzenden Popularikone eines weltlichen Idols: „Kaufte etwas ein. Sah ein buntes großes Foto eines Fußballspielers neben einem Madonnen-Buntbild (diese Madonnen hängen mir zum Halse raus, sie sind wie eine faulende Nachgeburt, die sie seit 2 Tausend Jahren mit sich herumschleppen! - Und die Farben dieser faulenden 2 tausendjährigen stinkenden seelischen Nachgeburt sind schiefrig-bläulich wie Aas! - Oder wie die bunten Fußballspielerfotos! Auch bläulich angelaufen und lackig wie Aas! Man trifft sie überall, sobald man in einem Raum den Blick herumschweifen läßt - Volkskunde! Sind das nicht auch Toiletten-inschriften diese Bilder?“[81]

Die Fortsetzung des Zitats macht augenfällig, wie Religions- und Zivilisations-kritik in eins gesetzt werden, mit der Absicht, eine Sexualität zu beschwören, die von allen natürlichen und kulturellen Verpflichtungen (die sämtlich Drohungen des Todes sind) entbunden wäre. Der Argumentationsgang versetzt die Reich- und Marcuse-Rezeption der 60er Jahre mit Reminiszenzen einer noch früheren (und in den 70er Jahren wieder aufgenommenen) Nietzsche-Lektüre: „Und noch ein Gedanke dazu: nach einiger Zeit Aufenthalts in Italien [...] begreife ich den nackten Irrsinn der Unterdrückung der sexuellen Entspannung, die vor allem bei dem weiblichen Geschlecht mittels unserer abendländischen Kultur und Zivilisation und den ganzen christlichen Ramsch-Werten so verwüsteten Hintergrund angelegt hat, als ganz zwanglose, und daher bis heute nicht bemerkte Folge aus den

[81] *Rom, Blicke*, S. 374.

Notwendigkeiten der Art- und Gruppenerhaltung, wo Sex nur dazu diente, überwiegend, die Art, die Gruppe, am Leben, am Überleben zu halten - und das uralte Verhalten hat äußerst geschickt die christliche Religion aufgegriffen [...] - über das Denken, über den Kopf, über die Kopfprogramme ist die Physiologie und die Entspannung des Körpers, die Freude besetzt gehalten - als Ersatz dienen dann Unbefleckte Empfängnisse und damit zusammenhängende oder abgeleitete Werte und im weiteren Umfeld die Auffassungen von Stil, Gutem Geschmack und so weiter. Der reinste Wahnsinn!/Also da klebte wieder so'n Bild!)"[82]. Das Gesetz, das Lust und Sünde assoziiert, wird als Transposition des Naturzwangs in die zivilisatorische Dressur verstanden, es entspringt dem Imperativ des Gruppenzusammenhalts, dem die Körper unterstellt werden. Das ideologiekritische Schema ist so wenig originell, daß es den emotionalen Einsatz kaum rechtfertigen kann. Unverkennbar verweist die Heftigkeit des gegen den Madonnenleib gerichteten Affekts auf noch andere Motive des Ekels und der Faszination.

Aufstieg und Verzückung

Gleich auf der ersten Seite des Berichts vom Heiligen Abend erläutert Brinkmann seine selbstgefertigte Planskizze ebenso emblematisch wie lakonisch: „Saß dort auf Anhöhe 24. 12. nachmittags und sah das Licht"[83]. Die in diese Skizze eingetragenen und auf den folgenden Seiten erzählten „Gedankengänge" lesen sich durchwegs als wohlkalkulierte Einrichtung einer Naturszene, deren Aufbau auf einer Reihe leicht zu identifizierender Kontraste beruht. Dominiert wird die Szene, die insgesamt entlang einer oben/unten-Achse ausgerichtet ist, vom Zusammenspiel der Wolken und des Lichts: „den Blick auf gelblich-verblichene fahle Dächer, aus den Schornsteinen kommt Rauch [...]./Weit in der Ferne ziehen Wolkenschwaden in langen, schleppenden Bewegungen wie Matten aus den Niederungen vor einer Bergkette her, und vermischen sich langsam, in zeitlupenhafter Trägheit mit den höher gelegenen Wolkenschichten, die hellgrau oder blaß und schiefrig-blau gefärbt sind, von langen, breiten gelblich-blendenden Lichtbändern durchzogen oder weißen Lichteinbrüchen./Nässe überall./Über Nacht ist der Ofen erloschen. Kniete in dem gestreiften Schlafanzug davor und griff mit den Händen die nicht verbrannten Koksstücke heraus, stocherte und rüttelte die Asche durch den Rost [...] Am Tisch

[82] *Rom, Blicke*, S. 374.
[83] *Rom, Blicke*, S. 382.

stehen und nach draußen sehen, wildes Licht, in Regenwolken eingebrochen.“[84] Bereits dieser einleitende Abschnitt bestimmt in unauffälliger Weise die elementaren semantischen Orientierungspunkte der anschließenden Wanderung. Wolken und Rauch stehen für die nasse und die trockene Manifestationsform des Diffusen. Ihren jeweiligen Gegensatz bilden eine irdische und eine himmlische Leuchtquelle: das Feuer und die Sonne, die beide als Ursprung ausgeblendet bleiben. Als weißes Glänzen durchbricht, durchsticht und zerreißt der Sonneneinfall die diffusen Massen, an denen er zerlegt als Farbe in Erscheinung tritt. Und als verkohlte Brandstelle, Asche, Koks bringt das Feuer den geschwärzten Gegenpol hervor[85].

Auf den folgenden Seiten wird sich eine aus Brinkmanns Texten vertraute Phänomenologie auffächern, in der das Loch, der Einschnitt, der Riß als Katastrophe des Ungegliederten beschworen werden. „In breiten Bahnen fällt stärkere Helligkeit weit jenseits des Tales und der Ortschaft herunter und läßt die hochziehenden Dampffelder als ein weißliches Schweben aufleuchten, schneidet es aus dem breit hingezogenen Schweben heraus vor einem aufgelösten Höhenzug. [...] Sonne sticht jäh blendend durch und das ganze Tal darunter ist in einen treibenden bleigrauen rauchigen Dunst getaucht, [...] und der weißlich-bläuliche feuchte Rauch, der aus den Ofenrohren und Schornsteinstummeln kommt und durch die Luft kriecht, niedrig“[86]. Diese „Schornsteinstummel“ reihen sich in ein ergänzendes Paradigma ein, das Stumpfes mit Spitzem, Breites mit Dünnem, Dumpfes mit Feinem konfrontiert, um dem himmlischen Lichtspiel einen irdischen Vordergrund zu verleihen. Dieser Vordergrund des lichten Raums kann in zweierlei Gestalt auftreten: als Stummel oder Stumpf und als Zeichen. Auch der über das Tal schweifende Blick bleibt sogleich an einem Vertreter dieses Paradigmas hängen: „Im Vordergrund eine Palme, stummelhaft, gegen den klaren Luftraum.“[87] Kurz darauf wiederholt sich in der Naturszenerie die vertraute Konstellation aus Schwarz und Weiß, Vordergrund und Luftraum, Zeichen und Glanz, Fotografie und Text: „Der Atem dampft leicht, während ich dort herumsteige, knipse (diese Grautöne gegen das grelle Gelb, weitschweifige Wolkenzüge, langhingezogen, und wieder Lichtstreifen, durch Baumgeäste gesehen, schwarze wirre Zeichen vor mir, über

---

[84] *Rom, Blicke*, S. 383.

[85] An solchen Stellen schlägt sich – wie auch verschiedentlich in *Westwärts 1&2* - Brinkmanns Heraklit-Lektüre nieder; vgl. *Westwärts 1&2*, S. 55 u. 60.

[86] *Rom, Blicke*, S. 384.

[87] *Rom, Blicke*, S. 383.

mir, vor einem weiten Luftraum, ein starres, breitgezeichnetes Gewebe, steif und vor einem weißen Glanz, die einfache Ästhetik, in der Luft vor mir)./(Vielleicht sind das alles ja auch einsame Zeichen.)/Und trotz der Kühle und Nässe der Luft tanzen winzige einzelne Mücken das bizarre Auf-Und-Ab-Ballett, kleine dezimierte Schwärme, Wintermückenschwärme, in dem Garten. (Was dachte ich da?) (Manchmal bin ich ganz stumpf.)"[88]

Bevor die Beschreibung der Lichterscheinungen durch eine längere reflektierende Passage unterbrochen wird, ereignet sich - als erster Höhepunkt und Vorwegnahme der kommenden Verzückungen - der Riß. „Immer neu, nach einiger Zeit, findet das Sonnenlicht Löcher in den Wolken, reißt sie zu klaffenden, großgezackten Schlünden auf, zu luftigen scharfkantigen blitzenden und grellen Öffnungen inmitten träger dichter Wolkenballen./(Aber die Sonne wärmt jetzt nicht. Der Atem dampft.)/Und grelle Helligkeit fällt scharf und stechend heraus."[89] Die anschließende Reflexion liefert ein weiteres Bruchstück der sich durch das ganze Buch ziehenden Bilanz des verstümmelten Lebens, in dem die Gehirnschädigung des Sohnes und die Absage an den „Flitter-Muff" der Popsubkultur wesentliche Zäsuren eintragen. „Beschämung, Angst, verworrenes widersprüchliches Grauen," so lautet das Fazit, das dem Autobiographen schließlich die Distanznahme erlaubt.

Die zum aktuellen Erleben zurückführende Metapher übersetzt die autobiographische Erinnerung unmittelbar in die Erfahrung der weihnachtlichen Landschaft: „Ich dachte noch einmal über die Gedankenzüge nach, die durch mich hindurchgelaufen waren, als ich im Zimmer gesessen hatte, schaute sie mir in einem panoramahaften Überblick an:da begriff ich, daß wir, Du, ich, jeder für sich, am Rand eines sexuellen, sinnlichen Absterbens gestanden haben und durch sehr unwirtliches, graues, steiniges Geröll uns bewegt haben - es ist vorbei jetzt, dachte ich auch, die Zone ist verlassen worden."[90] Der Aufstieg zum Licht läßt so nicht nur die Todeszonen der abendländischen Kultur hinter sich, für die exemplarisch das Rom des 20. Jahrhunderts einsteht, sondern auch das Verfehlte der eigenen Lebensgeschichte. Die durchwanderte Landschaft wird zur Gedächtnisstätte der abgewiesenen Vergangenheit.

---

[88] *Rom, Blicke*, S. 384.
[89] *Rom, Blicke*, S. 385.
[90] *Rom, Blicke*, S. 389.

Nicht nur metaphorisch, auch ganz wörtlich läßt der Spaziergang am 24. 12. die Zone des Sterbens hinter sich. Der Briefautor passiert einen italienischen Friedhof. Hier begegnet eine Gebrauchsweise der Fotografie als Bild und Gedenkzeichen der Toten. Sie ergänzt die dem Gedächtnis eingeschriebene Spur des Todes, statt sie zu löschen oder überflüssig zu machen. Solche Fotografie reiht sich unter die Attribute der Verwesung ein: „Kam am Friedhof vorbei (die üblichen Massengräber, kleine Quadrate, mit Fotos auf dem Stein, und kleine elektrische Lämpchen davor) und der übliche lasche Friedhofsgeruch nach verfaulenden Blumen und Nässe. (Ein flauer, lascher, süßlich-faulender kitschiger Geruch.)"[91]

Der absoluten Präsenz kann letztlich kein Bild genügen - und dennoch kann sie bis zuletzt nicht anders denn medial empfangen werden, wird sie nur dank des Apparats aufgenommen. Erneut wird im Augenblick der Aufnahme, da sich der Wunsch nach einer in der hinterlassenen Spur beglaubigten Präsenz erfüllen soll, die Entscheidung zwischen der Metapher und dem Medium, das sie ist, unmöglich. „Wieder brach heftig Sonnenlicht durch die dicken schweren Wolkenschichtungen und riß ein klaffendes blendendes Loch in das graue Gewölk, kalt und reißend, winterliches blendendes grelles Glänzen gegen das matte duffe graue Blau. [...] Leise geringe Windbewegung, in Gräsern, Zweigen, tief am Weg, [...] während ich weiter ansteige, langsam, immer wieder stehenbleibe, diese Gegenwart aufnehme (Gegenlichtaufnahme)."[92]

Nachdem dann ein weiteres Mal das Lexikon des Spitzen und des Stumpfen, des Krüppeligen und des Emporragenden über die Vegetation gebreitet und die Nicht-Mitteilbarkeit als Bedingung authentischer Erfahrung eingeführt wurde, stellt sich auch das andere fotografische Medium als Vergleichsobjekt der nochmals intensivierten Lichterscheinungen ein: „Jäher rötlicher flammender Himmelsstrich im Südwesten, spätnachmittagsbraun und rot, breit hingestrichen, und darüber breites klumpiges Wolkenmischmasch, ein riesiger duffer graublauer Abfluß, die Ränder blendend hell entzündet, weißlich grelles Gewusel, flüssige Lichtmassen, die in der Luft hingen, ein grob aufgerissenes Lichtloch [...] (Ich stand unbeweglich und sah hinein, stehengeblieben, in das grelle Durcheinander. Hatte mich auf dem Weg umgedreht. Und stand da und sah.) [...] (Kostenloses Kino, Breitwand, Panoramablick, Vista-Vision, besser als Kino war das hier, live!)"[93]. Alles liegt hier

[91] *Rom, Blicke*, S. 390.
[92] *Rom, Blicke*, S. 390f.
[93] *Rom, Blicke*, S. 391.

in der Ambivalenz des unterscheidenden Zuges. Daß zur Abwehr der künstlichen Bildwelten zugunsten des Lebendigen gerade ein Begriff dienen soll, der eine Differenz lediglich innerhalb des von vornherein auf mediale Reproduktion ausgerichteten Schaugewerbes bezeichnet, macht sinnfällig, daß neben Katachrese und Syllepse die Ironie als weitere Figur der Unentscheidbarkeit treten kann.

Endlich ist der ekstatische Moment erreicht. Die Verzückung ereignet sich als wortloses Schauen, reines Vordringen des Blicks. „An der Grenze:da tastet mein Blick entlang, jetzt, ich hatte mich hingesetzt, schaute direkt das breite ausschweifende untergehende Licht an, [...], keine Sonnenscheibe, nichts als eindeutige Lichtquelle Konturiertes, sondern Verteilung, die grell und blendend war, so daß der Blick daneben tastete, an schrundigen Zackungen hin, sanft und gewalttätig, in dem lautlosen flammenden Poltern.

Prähistorische und posthistorische Landschaften, fern, in der Luft, im Rauch schwebend, und die Augen dringen weiter in den abenteuerlichen großen Raum ein, der menschenleer ist, (da wohnt niemand), zerbrechende Formen, unbehauene Formen, aus Licht, ohne Wörter, ohne Sprache, ohne Sätze, ohne Verbote, Stürze von Helligkeiten fern im Raum. (Lautlose Entrückung beim Zusehen, Aufnehmen, jetzt bewege ich mich darin, fern, umher, dringe weiter ein, tiefer vorwärts zwischen den Lichtmassen.) (Ich saß da am Abhang, in meinem braunen Wildledermantel, ein stummer Betrachter.) Neuerliche Entrückungen, Schauen.)

Immer kippten die Wörter weg, immer wieder finde ich gar nicht Sätze, Wörter, dafür.“[94]

Das traditionssprengende, historischer Zeit entzogene Ereignis kann auch der Autor Brinkmann nur in die Topoi fassen, die diese Tradition seit langem zur Bezeichnung der nicht mitteilbaren Präsenz bereitgestellt hat. Zu ihnen gehören in ausgezeichneter Weise die Übereinstimmung widersprüchlicher Attribute und das Oxymoron, die in Zusammenstellungen wie „sanft und gewalttätig“, „lautloses Poltern“ oder - einige Zeilen weiter - „feurig kalt“ vorgeführt werden. Dazu gehört auch, daß der Blick das Zentrum des Lichts nicht direkt schauen kann, sondern daneben gehen muß, um Fülle und Leere, Glanz und Blendung als Einheit zu erfahren[95].

---

[94] *Rom, Blicke*, S. 392.

[95] Zu Topoi der Unsagbarkeit und privativen Umkehrung bei den biblischen Schriftstellern vgl. Haas 1996, S. 116; zur Paradoxie ebd. S. 152.

Ekstatisches Starren, Absage an die Kommunikation, Intensität des Augenblicks - das sind die vertrauten Erkennungszeichen auch einer modernen Rhetorik des Unmittelbaren, die allerdings nur noch mit den Zerfallsprodukten religiöser Traditionsbestände operieren kann. In einem Aufsatz zur Semiotik der Offenbarung hat A. Assmann die Strategien dieser Rhetorik zusammengestellt und auf die Tradition hieroglyphischer Lektüre bezogen[96]. Wie die Lesbarkeit der Seelenschrift, so wandelt sich auch die Lesbarkeit der als Welt und Natur materialisierten Zeichen, wenn transzendenter Sender und religiöser Code sich verflüchtigt haben. Die christliche Gleichsetzung, die es erlaubt hatte, das Licht durchgehend als Metapher des Logos aufzufassen, wird von Brinkmann ja ausdrücklich widerrufen. Szientifische Ersatzreligionen nehmen den Platz ein, den das als Trug der Sprache verworfene Gotteswort geräumt hat. Brinkmanns Schrift und Fotografie geben zu lesen, wie technisch-mediale Einrichtungen die metaphysischen Kanäle beerbt haben, aber auch, wie die Grammatik des älteren Modells stets bereit steht, eine Technik mit Sinn zu erfüllen.

Die mystische Einheit der Gegensätze gerät in die Nähe unaufhebbarer Ambivalenzen, wenn der Blick ins Licht die Anzeichen einer Verletzung aufspürt. Scharfkantig, schrundig gezackt und entzündet ist der Rand der Lichtöffnung. Das allgegenwärtige Vokabular des Schneidens und Reißens in Verbindung mit dem „Lichtloch" verweist den Leser auf das frühe Prosawerk Brinkmanns. *Der Riß*, so hieß die letzte Erzählung aus dem Zyklus *Die Umarmung*, in der die männliche Hauptfigur, auf einem Krankenhausflur in die Betrachtung einer „hellere[n] Lache Licht" versunken, auf die Geburt ihres Kindes wartet[97]. Die innere Rede des Protagonisten bedenkt in diesem Text den Geburtsvorgang als schmerzhafte Replik des zeugenden Geschlechtsakts, der den Schnitt/Riß im „weiße[n] und nasse[n] Klumpen" weiblichen Fleisches aufspürte. Diese abschließende Erzählung, die den Protagonisten an die Schwelle der Vaterschaft führt, vollendet den Bogen, den der erste Text des Bandes mit dem Bericht von Brustamputation und Krebstod der Mutter aufgeschlagen hatte. Schwellungen, Verstümmelungen, Wunden in ihrer Tauglichkeit oder Untauglichkeit als Unterscheidungsmale der sexuellen Körper

[96] Vgl. Assmann 1988.

[97] *Erzählungen*, S. 182ff; bereits in dieser Erzählung spielen eine Fotografie und eine Madonnenfigur bedeutsame Rollen; vgl. *Erzählungen*, S. 186 u. S. 191.

und als Leitzeichen eines Genießens, das niemals gegenseitig ist, bildeten das durchgängige Thema dieser frühen Erzählungen.

Vor dieser Folie liest sich das himmlische Geschehen am Vortag der Erlösergeburt auch als Wiederholung der Frage nach der Differenzierung des Geschlechts. Der Riß und das Loch des Lichts betreffen stets den Körper der Welt und seine Teilung in zwei Geschlechter. Die Ausschaltung des Wortes, das im christlichen Mythos alle Trennung verursacht und am Ende wieder versöhnt, soll nicht zuletzt die Scheidung von Identität und Lust rückgängig machen, die als Geschlechterzweiheit am Körper verzeichnet ist. Das mystische Erleben transponiert einen sexuellen Symbolkörper ins Register des Sehens und des Blicks - nicht umsonst gilt der Psychoanalyse der Schautrieb als derjenige Trieb, der am gründlichsten den Begriff der Kastration umgeht[98].

Daß der Gegensatz von Tag und Nacht, Licht und Dunkel der anfängliche Binarismus des biblischen Schöpfungsberichts ist, macht ihn geeignet, andere Gegensätze zu regulieren. Seine Zurückführung auf denjenigen von Mann und Frau, mit dem Auge als zentralem Organ, muß sich nicht auf psychoanalytische Deutungskunst berufen, sondern kann den Autor von *Rom, Blicke* selbst zitieren: „ist das Geschlechtsteil »sehend«? Ein Auge? Ganz bestimmt! Was die Behandlung, Tätigkeit, Empfindlichkeit, Befriedigung, Freudeempfindung anbelangt - also doch 1 Auge)“[99]. Es ist nicht zufällig ein Akt der Bildzensur, der Brinkmann diesen Vergleich eingibt.

Sinnbild und Autobiographie

Nicht nur nach den Aussagen der Religionsstifter, auch denen der Medientheorie zufolge steht das Licht für die aller Unterteilung vorausgehende, unverschleierte Einheit. So wird es auch von Marshall McLuhan eingeführt: „Der Medienforscher braucht nur über das Vermögen dieses Mediums des elektrischen Lichts nachzudenken, kraft dessen es jede Raum- und Zeitordnung und jede Arbeits- und Gesellschaftsordnung, die es durchdringt oder berührt, umwandeln kann, und er hat schon den Schlüssel zum Verständnis der Art von Kraft, die in allen Medien steckt, jede Lebensform, die sie berühren, umzugestalten. Mit Ausnahme des Lichts

[98] Vgl. Lacan 1978, S. 84.
[99] *Rom, Blicke*, S. 253.

kommen alle Medien paarweise vor, wobei das eine als »Inhalt« des andern fungiert und die Wirkungsweise beider verschleiert."[100]

Allerdings muß die Tatsache, daß solche Kraft gerade dem künstlichen Licht zugeschrieben werden kann, Brinkmanns Verdacht hervorrufen, werden die Erlösungssurrogate der Massenmedien in den Berichten aus Rom und Olevano doch unablässig denunziert. Auf dem Rückweg - „die menschliche Zeit setzt wieder ein" - in ein „Mittelalter" voller Comics und TV-Geräte taucht beim letzten Aufglänzen der untergehenden Sonne die Vermutung auf, auch das Auge sei nichts anderes als der Apparat einer optischen Täuschung: „(Wegzischender Glanz, der sich [...] zurückzieht, mit einem trickhaften Leuchten.)/(Und huscht auch noch einmal trickhaft verschwenderisch über die Linsen der Augen, die lautlose Netzhaut.)/(Stocken.):Ist alles nur ein Lichttrick? Bestimmt nicht./:zarter blauer Luftraum hinter mir, als ich mich umdrehte, jenseits der Anhöhe, gegenüber dem durchschauten Lichttrick der wegsackenden Sonne. (Fernsehgeräte schimmern über Kothaufen.)"[101]. Der Verdacht kann beschwichtigt, das himmlische Leuchten vom Schimmer der Kloake unterschieden werden.

Das weihnachtliche Geschehen ist mit der Empfängnis des Lichts noch nicht vollendet. Zur Vervollständigung der Struktur fehlt zum einen noch die Beschwörung der nächtlich-dunklen Welt des Verfalls und zum anderen die Mitternachtsmesse, das Ritual der Vermittlung. Auch im Rahmen des Weihnachtsgeschehens hält sich Brinkmann an die platonische Topologie. Dem Weg in die Höhe und ins Licht folgt die Rückkehr in die Finsternis der Höhlenwelt. Diese konkretisiert sich im Kirchenraum, in dem die Idole, die Bilder und Kopien emporgehalten werden.

Der abendliche Gang durch die „riesige tiefe Schwärze" der Ortschaft stilisiert zunächst deren älteren Teil zum Schauplatz ewiger, auswegloser Verdammnis. „Steige noch ein paar Stufen in dem düsteren Bezirk herum: Verschläge, das sind es, mit trübem Gefunzel, auf und ab, schief, zusammengestückelt auf wenig Raum. Aus allen Ecken kommt Rauch. Rasende Armut, die in unfaßbare Apathie umgeschlagen ist. Bruchstein, Nässe, Rauch, Flecken, Menschenstimmen, Gefunzel, sinnlose Hölle. In einem winzigen Verschlag, der abblättert, einer Schneiderei, mit karger nackter Glühbirne und Schnittmuster aus Packpapier an den Wänden, steht

[100] McLuhan 1968, S. 62.
[101] *Rom, Blicke*, S. 394.

eine verquollene pummelige Frau und wird gemessen. Eine schon lange stehengebliebene Uhr an einer Hauswand zeigt permanent vier Minuten vor Elf."[102]

Ihr eigentliches Sinnbild findet die todverfallene städtische Zivilisation aber in einer künstlich illuminierten Gegen-Weihnacht, an der alles medialer Ersatz ist: die Szene selbst, ihr weißes Leuchten, das Loch voller Licht und vor allem das idolisierte Opfer, das keinen Text, sondern seine Stimme hinterlassen hat. „In der staubigen, von weißem Neonlicht beleuchteten Leere stehen die klotzigen blauen Busse. Und auf den leeren Platz in das weiße Neonlicht hinaus dringt die Musik, und das ist so unwirklich und arm und zugleich so deutlich vorhanden, als sei ich in eine perfekte Filmkulisse geraten für einen Film ohne Menschen.

Es ist ein ausgeleuchtetes Standfoto:24.12.72, der leere Platz, der Blick in den Tunnel mit der Neonlichtkette, die Busse, an der Musikbox stehen einigende frierende Gestalten, ein Soldat ist darunter, und das Musikstück, das gerade abläuft, ist Jimi Hendrix Purple Haze. Das ist die Stimme und die Musik eines Toten, der in einem Londoner Hotel an seiner eigenen Kotze erstickt ist, der mit der Zunge die Saiten zupfte, in der kühlen, stillen Nacht ausgebreitet, inmitten eines zerfallenen, verwahrlosten Bergortes," - in den Texten über die Pop-Ikone Graham Bonney, die 1968 in dem Band *Die Piloten* enthalten waren, wurde dem Star noch zugetraut, kraft seiner trivialen, jederzeit reproduzierbaren Präsenz das Erlösungsversprechen alltäglich zu erfüllen und damit aufzulösen[103]; 1972 ist nur das nicht eingelöste Versprechen zurückgeblieben - „die Kälte strömt unablässig aus der Sternenmasse herab, aus dem Dunkel, das hoch darüber ist, der Betontunnel voll Neonlicht, vorn, einige ausgeräumte Platanenbäume, die metallen blinkenden Rolläden neben dem Tunelloch, und die abgestellten Busse, das Ganze wird eingehüllt von elektrischen Gitarrenklängen [...]. Das Ganze ist von einem kalten traumhaften Charakter, der wirklich geworden ist."[104]

Doch gerade wenn das Bild dem aufs äußerste gespannten Druck zur allegorischen Bedeutung nachgibt - „es ist ein kaltes, karges leeres Traumbild, das so etwas sagt wie: die Welt, dieser Platz, ist die letzte Absteige, was?" - , schlägt es erneut um, und das fixierte Arrangement entläßt, wie zur Erinnerung an die einst in die fotografische Technik gesetzten Hoffnungen, die bedeutungslos anwesenden

---

[102] *Rom, Blicke*, S. 400.

[103] Vgl. *Standphotos*, S. 233 u. S. 279; auf diesen Aspekt des Trivialmythos bei Brinkmann haben G. Lampe und H. Hartung hingewiesen, vgl. Lampe 1983, S. 118ff und Hartung 1985, S. 27ff.

[104] *Rom, Blicke*, S. 403.

Details: „Aber zugleich hatte diese Szene für einen Film ohne Menschen in dem Augenblick eine eigenartige Deutlichkeit und Eindringlichkeit, denn sie war so armselig, karg [...], das [sic] sich nichts mit Bedeutung aufladen konnte, nichts, kein Detail, war mehr als es war“[105].

Der Besuch einer katholischen Christmette wird den weihnachtlichen Stationenweg abschließen, auf dem Brinkmann die religiös verankerten Sinnstiftungsmuster vehement kritisiert und eigensinnig wiederholt. Zuvor schaltet er jedoch einige Erinnerungsbruchstücke ein, die sämtlich ein Thema umkreisen, das mittlerweile auch im Titel *Rom, Blicke* lesbar geworden ist: das aus Blicken geformte und an den Blick verwiesene Subjekt in seiner Beziehung zu jenem Ort, an dem das Sprechen empfangen und das Genießen überwacht wird. Diese Bruchstücke enthalten auch die Rekapitulation der Prinzipien autobiographischer Rede, wie sie sich in Brinkmanns Brieftexten entfaltet. In drei Schritten wird am Leitfaden von Blick und Auge die Strecke vom Verlust narzißtischer Vergewisserung über die Bedingungen der Identifizierung innerhalb der Ordnungen von Familie und Liebe bis zu den Voraussetzungen autobiographischer Literatur ausgemessen.

Zunächst steht ein Auftritt als Schauspieler beispielhaft dafür ein, daß die Selbstvergewisserung des Subjekts an ein Außen verloren ist. Der Gemeinplatz, daß das Subjekt der Moderne als Rollenträger agiert, spitzt sich zu, wenn die Schauspielmetapher in sinnliche Erfahrung rückübersetzt wird: das Selbst dieser Erfahrung ist unkenntlich geworden. Doppelt ausgeliefert - als Objekt der Beobachtung durch Zuschauer, deren Blicken es sich darbietet ohne deren Perspektive einnehmen zu können, und als Sprecher eines fremden Textes - verwehrt der Ausfall des virtuellen Raums der Reflexion dem Autor ein verläßliches Wissen von sich selbst[106]: „Ich möchte wohl einfach mehr wissen, erfahren. Nicht zuletzt von mir./Ich habe einmal eine Erfahrung gemacht, die sehr eigenartig und nicht genau bis jetzt in Wörter zu fassen ist, nämlich als ich Theater gespielt hatte, begriff ich, daß ich mich selber auf der Bühne nicht hatte sehen können. Ich begriff das so klar, daß ich verwirrt war. Wie kann man denn anders einen Abstand gewinnen, wenn man sich nicht sehen kann. Und durch die Umwelt [...] erfährt man sich nicht mehr. Die Spiegel sind trübe geworden, aus einer Furcht, aus einem Mißtrauen, aus

[105] *Rom, Blicke*, S. 404; zum „Standbild“ als Sinnbild vgl. auch ebd. S. 91.

[106] Zur Bedeutung, die der Verweis auf den Schauspieler in der Tradition der autobiographischen Gattung hat, vgl. Schneider 1993, S. 254f.

einer Engheit, was weiß ich.“[107] Der im theatralischen Arrangement von Blick, Text und Rede erfahrene Ausfall spiegelsymmetrischer Vermittlung von Selbst und Anderem wiederholt sich in der Fremdheitserfahrung, die Brinkmann in der „Umwelt“ großstädtischer Menschenansammlungen macht. „So entsteht etwas Lauerndes, Beobachtendes, ein Großstadtverhalten. Ist nicht auch das Sich-Zusammenballen von Menschen in einer Großstadt aus einem Motiv latenter Furcht voreinander zu begreifen. Sich aufhalten in der Nähe des Anderen? Der Andere ist was? Man kennt ihn nicht.“[108]

Die Selbstfremdheit des Schauspielers, der den Standpunkt nicht einnehmen kann, von dem aus er gesehen wird, stellt also nur den extremen Fall ungenügender Intersubjektivität dar. Dabei ist im aufzusagenden Rollentext jenes soufflierte Sprechen oder Denken angedeutet, das sich auf die Konditionierungen der Kindheit zurückführen läßt. Und die Klarheit eines Begreifens, die statt zur Erkenntnissicherheit zur Verwirrung führt, deutet ebenso wie der erneut eingeführte Topos der Unsagbarkeit darauf hin, daß diskursiv verfaßte Rationalität keinen Ausweg mehr bereithält. Die zentrale Gewißheit der Begegnung mit dem Anderen kann nur mystisch oder technisch gewonnen werden. Allerdings führt auch dieser Weg den Einzelnen, den der Umgang mit anderen Subjekten nur tiefer in den allgemeinen Manipulationszusammenhang verstrickte, zunächst zum Rückzug auf die unsinnliche Autonomie des Bewußtseins. Im Kontext des Brinkmannschen Behaviourismus ist es die ‘sensory deprivation’ der Sinnesentzugskammer, die - durchaus prä-reflexiv - Unabhängigkeit von den Zwängen der Vergesellschaftung ermöglicht: „Entzieht man sich einmal den Reizen der Umwelt, an die man angeschlossen ist wie an einer riesigen Schalttafel=Großstadt, deutet sich ein Effekt an wie in der Sinnesentzugskammer, dem absolut dunklen, schalltoten Raum.“[109]

Dieser Effekt ist nun aber nicht die Selbstvergewisserung, sondern die Halluzination, wie Brinkmann bereits in einem vorhergehenden Brief an den Schriftstellerkollegen Hermann Peter Piwitt ausgeführt hatte: „»Wer ist der Dritte, der neben Dir hergeht?« (T. S. Elliot[sic]:Waste Land:Da haben Polarforscher immer wieder ihre Gruppe durchgezählt, und jedesmal hatten sie das Gefühl, sie

[107] *Rom, Blicke*, S. 406.
[108] *Rom, Blicke*, S. 406.
[109] *Rom, Blicke*, S. 406.

zählten einen mit, der nicht da war – vergl. auch die Erfahrung in der Sinnes-Entzugs-Kammer mit dem Erlebnis in dem weißen Kalten!)

Der Dritte?:Da ist Ich, da bist Du, da ist die Gesellschaft! (Nix, nix, nicht bei mir!)«[110]

Aus dem Gedächtnis zitierend unterläuft Brinkmann hier eine charakteristische Inversion: in Eliots Selbstkommentar zu *The Waste Land* ist nicht davon die Rede, daß ein Nichtanwesender mitgezählt würde, sondern daß einer seine Präsenz spüren läßt, der der Aufzählung entgeht. Wie weiter aus Eliots Kommentierung hervorgeht, wird dem Bericht der Polarexpedition auf diese Weise eine allegorische Lesart unterlegt, die ihren Prätext im Gang der Jünger nach Emmaus hat. Die im unerkannt anwesenden Erlöser erfahrbare Präsenz des göttlichen Wortes wird wiederum bei Brinkmann zum irrealen aber wirkmächtigen Zwang umgedeutet, der sich in den intersubjektiven Vergewisserungen versteckt hält. Im Sinnesentzug kommen, wenn die auf äußere Reize konditionierten Zeichen-Reflexe leerlaufen, die verinnerlichten Instanzen symbolischer Regulierung zum Vorschein. Das eröffnet immerhin die Möglichkeit, sie erkennen und möglicherweise löschen zu können, um einer Substanz des Subjekts ansichtig zu werden.

Wie sich herausstellt, ist das unbeschriebene Weiß, sei es das einer arktischen terra incognita oder das näherliegende eines Blattes Papier, ohne den Durchgang durch die Zeichen der Literatur nicht zu haben, ja es ist ersichtlich deren Effekt: thematisch, da es - wie der Bezug auf T. S. Eliot zeigt - der Überlieferung entnommen wird, und praktisch, denn es existiert als Grund von Schrift. Auch die autobiographische Rekapitulation kommt nicht umhin, sich als Schrift auf andere Schriften zu beziehen. Gerade wenn sie den Verlust des Ich konstatiert, kann autobiographische Rede die in den Texten anderer vorgefundenen Muster nicht vergessen, da sie aus deren Verkehrung entsteht. Sie konstituiert sich als Bewegung der Löschung durch die Instanzen des Sinns, des Logos, der vorgeschriebenen Reden hindurch. Wie jede Tilgung von Sinn, kommt auch diese nur mittels Überschreibung zustande.

Der Verfasser des Textes, der in Brinkmanns Erlebnis als Schauspieler die Rollenrede vorschrieb, ist leicht zu erschließen. Es handelt sich um Wolfgang Borchert, in dessen Stück *Draußen vor der Tür* Brinkmann im Rahmen einer Schulaufführung den Beckmann gespielt hatte[111]. Wie die Bezugnahme auf T. S.

---

[110] *Rom, Blicke*, S. 333.

[111] Vgl. *Erkundungen*, S. 223 und Späth 1986, S. 52f.

Eliot macht auch der Rückgriff auf Borcherts Text deutlich, daß Brinkmanns Strategie gegenüber den Autoritäten der literarischen Tradition hier die einer genauen Umkehrung ist. Das gilt insbesondere für die zentrale Thematik des Sehens und des Anderen. Aus dem *Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will* - so Borcherts Untertitel zu *Draußen vor der Tür* - wird der Schauspieler, der sich selbst in den Blicken der anderen nicht sehen kann, und der im Personenverzeichnis des Stückes aufgeführte *Andere, den jeder kennt* wandelt sich in *Rom, Blicke* zum Anderen, den man nicht kennt. Während der Borchertsche Andere dem an den Verhältnissen verzweifelnden Beckmann als ohnmächtige Stimme humaner Lebenshoffnung gegenübertritt, ist Brinkmanns Anderer die projizierte Furcht, die die zusammengedrängte Masse beherrscht und unter den Bedingungen des Reizentzugs dem Ich ausgetrieben wird.

Dem „absolut dunklen, schalltoten Raum" des Sinnesentzugs, in dem der verallgemeinerte Andere als Phantom begegnet, steht ein utopischer Raum nächtlicher Stille gegenüber. Und wie jenem die öffentliche Darbietung, so entspricht diesem die intime Begegnung mit der signifikantesten Anderen: „ich saß still auf der Mauer und lauschte in die Nacht hinaus. [...] Ich war da und war nicht da, [...] eingehüllt von der Stille, mit dem Blick hinaus in den Raum, wo die schwarzen Schattenzüge von Hügeln und Bergen unter dem irrwitzigen Karussell der Sterne bewegungslos aufgehäuft lagen./Der Blick, der weit fortgeht: eingetaucht in den luftigen schwarzen Raum. Ich dachte daran, wie ich im Anfang unseres Zusammenseins, nachdem ich Dich getroffen hatte, fasziniert war von dem Blick in Deine Augen, ich hatte das vorher noch nie erfahren: ich konnte immer weiter in sie hineinschauen und kam nie an einen Grund, an ein Ende, ich konnte darin auch nicht lesen, nichts erkennen, es ging nur immer weiter in einen Raum hinein, in dem ich mich verlieren konnte."[112]

Auch dieser Erfahrung fehlt die Gegenseitigkeit der Blicke; während aber der Sprecher auf der Bühne fremden Blicken ausgesetzt ist, hat der Liebende einen gegen- und widerstandslosen Raum zum faszinierenden Objekt seines Blicks. Dieser sucht einen Grund und findet ein unterscheidendes Merkmal: das Fehlen von Schrift. Da sich in diesen Augen nicht lesen läßt, ist in ihnen die Notwendigkeit reflexiver Selbsterkenntnis suspendiert - das Ich kann sich verlieren. Auch

---

[112] *Rom, Blicke*, S. 407.

diese Situation verwirrt - „[f]ür mich war das erstaunlich, verwirrend" - , aber in der Liebesbeziehung wird das Subjekt nicht auf die Klarheit des Begreifens zurückgeworfen. Sie hat sich in die Klarheit eines Augenpaares verwandelt: „Keine Trübung war darin"[113].

Im Gegensatz zu diesem ungehinderten Blick in die Weite waren Brinkmann bis dahin überwiegend Kurzsichtige begegnet: „Fast alle, mit denen ich aufgewachsen bin, hatten schlechte Augen, waren kurzsichtig. Der Großvater tastete sich später am Rand der Erblindung hin und mußte sich mehrmals operieren lassen. In seiner schweren bedrückenden Eichentruhe, in der er seine Drucksachen und Geldsäckchen aufbewahrte, die er manchmal nachzählte, wenn er nichts zu tun hatte, wobei er wahnsinnig erregt wurde, näherte ich mich ihm dabei, er verlor dann buchstäblich den Überblick, gab es auch viele Kästchen, Zigarrenkästen, mit verschieden Brillengläsern, verschieden dick, dutzende von Brillengestellen. Später erhielt auch die Mutter eine Brille zum Lesen. Ich denke aber, daß sie immer gute Augen hatte, sie war auf dem Land aufgewachsen."[114] Nur von den guten Augen der Mutter - eine Zuschreibung, an der trotz gegenteiliger Hinweise festgehalten wird - lassen sich die „guten scharfen Augen" des Briefschreibers herleiten. Dagegen hängt die Schwächung der Sehkraft einmal mehr mit der Entzifferung von Buchstaben zusammen. Der Großvater, der, wie an anderer Stelle mitgeteilt wird, von Beruf Buchdrucker war[115], verwahrt - eine Figur nicht nur visueller Impotenz – in einer Truhe neben Brillengläsern die Symbole der öffentlichen Promiskuität, wie sie aus Brinkmanns Spätwerk vertraut sind: die Massensignifikanten Druck und Geld[116].

Nicht die unverschlossene „Drucksache"[117], sondern der intime Verkehr mittels Briefen - der im übrigen aufgrund eines Stipendiums zustande kommt, das den ständigen Geldmangel wenigstens vorübergehend lindern soll - ermöglicht sowohl die Verständigung mit der Partnerin wie das Entstehen von Literatur. Während die schriftliche Kommunikation sich solchermaßen von den großväterlichen

[113] *Rom, Blicke*, S. 407.

[114] *Rom, Blicke*, S. 407.

[115] Vgl. auch *Erkundungen*, S. 215.

[116] In seinen Studien zur *Poesie des Abendmahls* hat J. Hörisch das Konkurrenz- und Ablösungsverhältnis, das die Medien Buchdruck und Geld zu metaphysisch garantierten „Schnittstellen von Sein und Sinn" unterhalten, eindringlich herausgearbeitet; vgl. besonders Hörisch 1992, S. 10ff u. S. 121ff. Zur Situierung von Autobiographik und Literatur in diesem Zusammenhang vgl. Schneider 1987.

[117] Brinkmanns Wortwahl legt diesen Doppelsinn nahe, auch wenn in erster Linie wohl Gerätschaften oder Erinnerungsstücke an die Zeit der Berufstätigkeit gemeint sind.

Obsessionen absetzt, ergänzt andererseits die Kommunikation der Liebesblicke das mütterliche Erbteil, bietet Zuflucht vor den negativen Folgewirkungen empfindlich geschärfter Sinne: „Manchmal dachte ich, daß meine guten geschärften Augen mir nur hinderlich waren beim Umherblicken, denn jede schäbige unbedeutende Einzelheit mußte ich auch sehen. Dasselbe ist mit den Gerüchen und dem Tastsinn. [...] Denn das genaue scharfe Erfassen der Gegenwart mit den Augen sperrt den, der sieht, auch mächtig in der Gegenwart ein."[118]

Die Bemühungen, diese Sperre aufzuheben, zielen auf nichts geringeres als auf die Existenz des Anderen überhaupt, das heißt, wie die Rückbesinnung auf die Glaubensnöte der Jugend zeigt, zunächst auf die Existenz Gottes. Der Blick wendet sich nach oben: „lange Zeit, wenn ich [...] weder vorsah noch zurücksehen konnte, buchstäblich in der Gegenwart eingeklemmt, hatte ich als einen Reflex in mir die Zuwendung zu einem nebulosen über alles hängendem Wesen, eine Fetisch-Maske aus Neu-Guinea ist ebenso schlimm, denn Menschen waren ja nicht da, man konnte mit ihnen reden, aber das Reden half nichts, das habe ich jedenfalls erfahren, nach dem Reden kam die Bedrückung nur um so klotziger wieder zum Vorschein, denn ich stellte mir vor, wie jemand anderes nun zufrieden in seine Kulisse trat"[119]. Die an andere gerichtete Rede trifft nur auf weitere Rollenträger, alle zwischenmenschliche Kommunikation ist Theaterrede und daher ohne Authentizität. Das christlich-katholische Glaubensgebäude wäre möglicherweise geeignet, das dargestellte Arrangement aus scheinverfallener Zwischenmenschlichkeit, transzendentalem Zuschauer, unendlichem Blickwechsel der Liebe und nicht-reflexivem Empfänger der Rede in eine sinnvolle Ordnung einzutragen. Doch das hier gegebene Versprechen eines Raums authentischer Rede ist ungültig; gerade mit der kirchlichen Beichte verknüpfen sich für Brinkmann zwei Szenen versagenden Sprechens. Im Zusammenhang dieser Institution rückhaltloser Mitteilung, deren Antwort im Namen des Vaters ergeht, muß er erfahren, daß er Gott nicht benennen oder adressieren kann und daß in seinem Namen die geschlechtliche Lust bei Strafe untersagt ist.

An diese Erfahrungen der Pubertät erinnert Brinkmanns Schreiben. Der „schamlose" Brief löst auf, wovon in ihm die Rede ist. Die im Verborgenen der Beichte zugleich mögliche wie sanktionierte Enthüllung wird in das offene

---

[118] *Rom, Blicke*, S. 407.
[119] *Rom, Blicke*, S. 408.

Geheimnis des Schriftverkehrs überführt, das Verhältnis von Anrede und Blick neu geordnet. Brinkmann bekennt, bekannt zu haben: „Da ich jetzt, im Moment des Aufschreibens, sehr schamlos bin, kann ich auch eine wirklich komische Begebenheit hineinfügen, die ich etwa mit 15 oder 16 Jahren hatte und die mit dem Beichten zusammenhängt: denn da habe ich in dem dämmerigen staubigen geruchslosen Gemurmel eines Beichtstuhls ziemlich selbstbewußt erklärt, ich könne gar nicht an sowas wie den Herrn, Gott sagte ich wohl, oder Herrgott oder wie sagt man? ich glaube man umschreibt das wohl eher - herankommen, das sei mir zu weit weg, sehr fern - ich habe irgendeine Erklärung erhalten, man müsse darum ringen - wie'n Ringkämpfer, was? - aber man ringt doch nur mit Phantomen, und das ist ja auch das Ziel, daß man mit Phantomen ringen soll, so sieht man nicht, was man sieht - etwa so ähnlich wie Du mit dem eingebildeten imaginären Auge, das sich nicht schließt und überall zuschaut - und wie ich wütend und heftig geflucht habe, als ich eines Samstagnachmittags mit der Freundin in den Füchteler Wald gehen wollte und sie anfassen wollte und küssen und sie dann vorher zur Beichte ging, ich kam mir vor wie unter der Bedrohung einer Kastrierung."[120] In einer Stufenfolge der Glaubenswirkungen werden die Szenen gestaffelt, die Rollen verteilt. Dem eingeklemmten Blick und der bedeutungslosen sozialen Rede entsprang ein phantasmatischer Ausweg. Dieses private Gottesphantom gibt sich im Nachhinein als Fetischismus zu erkennen - und zwar als Fetischismus des Blicks, berücksichtigt man die Zweideutigkeit der Maske als Hervorhebung und Deckung des Gesichts. Durch die Herausforderung im Rahmen der Institution wird eine erste Umwandlung dieses Musters möglich. Die unbefriedigende Antwort dessen, der den Zugang der Worte zum Gott verwaltet, entlarvt das Phantom des Anderen als Sprachtrug der Institution. Zugleich erhalten die Ambivalenzen auf dem Gebiet des Blicks eine neue Fassung: Der Aufspaltung des Sehens, das nicht sieht, entspricht das Phantasma eines allsehenden Blicks. Der als Zuschauer allgegenwärtige Dritte wird vom Briefschreiber in einem Zwischen angesiedelt, in dem sich eigene Glaubensreste mit Zwangsvorstellungen des weiblichen Gegenüber treffen.

Für das Subjekt, das keinen Adressaten seiner Aufrichtigkeit findet, existiert Gott durch und über die Andere. In einer erneuten Umbesetzung ist es nun die Partnerin, deren an den Anderen gerichtete Rede bewirkt, daß ein Drittes die intime

[120] *Rom, Blicke*, S. 408.

Szene sexuellen Verlangens stört. Auf verschiedene Zeiten und Akteure verteilt kehren die Strukturmerkmale der Schauspielerfahrung wieder. Sowohl die Rede an den unbekannten Empfänger als auch dessen uneinnehmbarer Blick werden nun dem jeweiligen Liebesobjekt zugerechnet. Die Bedrohung ergibt sich nicht mehr magisch oder phantasmatisch, sondern als Tatsache des Sozialen: die Religion wirkt als Glaube der anderen. Ihre Wirkungen zielen aber auf das männliche Subjekt, das mit seiner Fluchrede antwortet.

Die im Brieftagebuch *Rom, Blicke* vorgeführte Kommunikation verschiebt das Modell und gewinnt daraus ein weiteres Mal die Möglichkeit autobiographischen Schreibens als Ersatz und Aufhebung der Beichte[121]. Liebe und Literatur leisten, was in der religiösen Ordnung nicht möglich war. Die Brief- und Ehepartnerin empfängt die authentischen Bekenntnisse; unter ihrem Blick, dem keine Schrift innewohnt, wird die Scham, die an Übertretung und Strafdrohung des (religiösen) Gesetzes erinnerte, hinfällig. Ihr gelten die unbeaufsichtigt-intime Rede und das sexuelle Phantasma. Zugleich übt sie, wenn auch nur vorübergehend, die Funktion der Archivarin aus, nicht im Auftrag einer höheren Instanz, sondern in dem des Autors. Dank ihrer können die autobiographischen Bekenntnisse ein zweites Mal verschickt werden; durch sie existiert für Brinkmann die Öffentlichkeit der Literatur. Bedingung und Prinzip einer echten Autobiographik ist die Doppelung, durch die intime Wahrheit und publizierte Unaufrichtigkeit denselben Wortlaut haben.

Die Möglichkeit einer zweiten Adressierung - die in der ersten schon enthalten ist - belegt einerseits die vollständige Überwindung der Scham: das intime Wissen kann öffentlich werden. Andererseits ist mit der Unentscheidbarkeit der Frage, wer der eigentliche Empfänger dieser Bekenntnisse wäre, auch die Differenz von Geheimnis und Enthüllung fraglich geworden, die solches Wissen aus der Banalität heraushob. Der autobiographische Leser, der sich als Teilhaber eines privaten Geheimnisses oder einer verborgenen Wahrheit situiert, wird enttäuscht und bleibt fasziniert. Er ist Beobachter und Mitspieler einer Partie, an deren Ende sich die Verknüpfung von individueller Seele und literarischer Konfession auflösen wird. Brinkmanns Briefe und Tagebücher entstehen als identisches Doppel einer Selbsterforschung, deren authentisches Original darin nicht mehr auffindbar ist. Das autobiographische Geständnis kann niedergeschrieben werden, verwandelt es

[121] Zum Zusammenhang von Autobiographie und Beichte vgl. Hahn 1982 und Schneider 1986, S. 16ff.

sich doch als gedrucktes sogleich in Rollenprosa. Und zum Inhalt hat dieses Geständnis schließlich weniger eine Individualität, als vielmehr deren Norm: die Beziehung des Wunsches auf das Gesetz.

Weihnachten in Olevano

In dem Briefbericht über die Rituale der Christmette, die diesen Heiligabend in Olevano beschließt, wird noch einmal in anderer Weise deutlich, wie sich die Beobachtungen und Auseinandersetzungen von Brinkmanns Romaufenthalt mit Bedeutung aufladen. Drei Themenstränge verknüpfen sich in diesem Bericht: die Kritik am religiösen Ritual und seiner Unterdrückungswirkung, die Modernisierung solcher Wirkungen durch Wissenschaften und Medien, und die Verortung des eigenen Schreibens innerhalb der literarischen und künstlerischen Überlieferung. Gegenüber den religiösen und technischen Zugriffen, denen die Sinnlichkeit der Körper ausgesetzt ist, vertritt nach wie vor der Künstler den absoluten Anspruch auf Individualität. Und nach wie vor beansprucht die in der Literatur erhoffte Befreiung des Individuums aus den institutionalisierten Formen der Sexualität und des Zeichentausches zuerst eine Adressatin, die die Außenseiterposition des Autors sichert. Die Vereinigung der Geschlechter, die Sexualität ohne Scham, die verläßliche Verbindung von Zeichen und Genuß - all dies bleibt eigentümliche Leistung der Medien Liebe und Schrift[122]. Allerdings sind dafür besondere Einrichtungen der Schreibapparatur erforderlich.

Der neugierige Gang in die weihnachtliche Mitternachtsmesse beginnt mit dem Besuch eines Künstlergrabes: „Ging runter in den Ort, neugierig, schaute in die Kirche San Rocco, wo der Maler Horny aus Weimar begraben liegt, ist hier gestorben an Lungenkrankheit, da, rechts kommt man in die kapellhafte Kirche, ist er in die Wand eingemauert (dahinter, etwas tiefer gelegen, befindet sich angebaut der Fernsehladen des Ortes)/“[123]. Die Nachbarschaft von Sakralraum, Künstlergrab und Unterhaltungselektronik ergibt einen jener Sinnbildfunde, die sich dem Spaziergänger und Beobachter mit solcher Regelmäßigkeit aufdrängen, daß sie längst nicht mehr kommentiert werden müssen. Im medialen Wettstreit um die Vermittlung des Sinns bleibt der Künstler hoffnungslos zurück. „[U]nd seit 1819

[122] Zur Affinität von Liebe und Schrift vgl. Luhmann 1982, S. 25ff.
[123] *Rom, Blicke*, S. 409.

war F. Th. Horny in Olevano. Malte Pflanzen, Ansichten der Landschaft, Frühromantiker ((auch Tieck war hier in Olevano, der beste Typ wohl, der den Ort hier besucht hat [...]))“[124]. Wiederholt bezieht sich Brinkmann in *Rom, Blicke* auf die Tradition der deutschen Romantik und die in ihr - gegen die goethezeitliche „Verklärung“ - überlieferte Erfahrung des Scheiterns. Besonders in der Motivik von weißer Leere, Ruine und zerstörter Landschaft sieht er die eigene Bildwelt vorweggenommen. Dies gilt gleichermaßen für die lyrische Schreibweise wie für die Praxis des Blicks. Über die „romantischen deutschen Maler“ heißt es: „sie haben gesehen, wie weit der Zerfall war, daß sie in mehr oder weniger großen Ruinen lebten, und die Landschaft hat ihnen auch nicht geantwortet - bei C. D. Friedrich: das Verharren der Menschen, ihre Passivität inmitten einer Umweltkulisse [...]“[125]. Nicht anders bei den Schriftstellern der Epoche: „die Schriftsteller wehrten sich gegen ihre zerfallene Umwelt, die sie leibhaftig in zerbröckelnden Mauern, liegengelassenen Grundstücken, verwahrlosten Höfen sahen - warum zum Beispiel auch bis in das sentimentale Weihnachtsgedicht von Eichendorff dieses Weg-Gehen am Schluß, raus aus der Enge der Stadt, in den leeren weiten weißen winterlichen Raum, da endet nämlich dieses Verschen, auch da, und nicht in einer Stube, in einem Winkel, weit leer, groß - in einem menschenleeren Raum, selbst in dem Gedicht.“[126] Dieses Eichendorff-Gedicht wird von Brinkmann in seinem Weihnachtsbrief wiederholt erinnert und parodierend zitiert - die parodistische Übersteigerung verdeutlicht die notwendige Zuspitzung der romantischen Kritik. Für eine solche Zuspitzung und Modernisierung der Schreibweise steht die einzige andere literarische Bewegung, die Brinkmann in diesem Zusammenhang gelten läßt: „Und dann, 100 Jahre später, im Expressionismus, wieder eine große deutsche Epoche, die Reaktion bloßgelegter Nerven, bloßer nackter Sinne [...]“[127]. Die Tradition des literarischen Expressionismus vertritt vor allem der bewunderte Hans Henny Jahnn, dessen Romanmonument *Fluß ohne Ufer* das einzige literarische Werk ist, das Brinkmann nach Olevano mitgenommen hat. Auch die Lesung der Heiligen Nacht 1972 wird diesem Buch entnommen.

Der eigentliche Kirchenraum, den der nächtliche Spaziergänger dann betritt, präsentiert sich im Zeichen des Weiblichen, im Zeichen der Jungfrau und der

---

[124] *Rom, Blicke*, S. 409.
[125] *Rom, Blicke*, S. 430.
[126] *Rom, Blicke*, S. 431.
[127] *Rom, Blicke*, S. 431f.

Mutter: „Ich trat in die Kirche: bereits voll, und in irrwitziger Lächerlichkeit hockte ein kleines Mädchen allein vor dem Altar und sprach monoton in ein Mikrophon [...] Da ging's mal wieder um Ave Maria. Ich schnell wieder raus."[128] Daß die Ausrichtung der organisierten Religion auf weiblich-mütterliche Symbolik eine Einrichtung ist, die dazu dient, die Geschlechter zu sondern, deutet sich an, sobald ihr der männlich dominierte Bereich von Sünde und Laster entgegengesetzt wird. „Einige Schritte weiter, über einem Haushaltswarenladen, gab es einen Raum, in den oft Männer verschwanden [...]. Da bin ich hinaufgestiegen und kam in einen kargen öden Saal, der voll Männer war. Sie hatten sich an Tische gehockt und spielten zu 10, 12 Mann Karten, um Geld. In der Mitte lag eine Untertasse, die voll Geldscheine war. Der bis zuletzt gereizt hatte, konnte den Unterteller mit grauen fettigen Lirä-Scheinen kassieren."[129] Während die Schäbigkeit des Geldes, wie häufig in den späten Texten Brinkmanns, zum metonymischen Kürzel einer gefallenen Welt dient, fungiert als männliches Gegenstück der Gottesmutter auch hier wieder die Ikone des populären Idols: „So geht das stundenlang. Glücksspiel. An der Wand hängen zwei große farbige Plakate von Fußballstars."[130] Auch für die anschließend aufgesuchte „Konkurrenzkirche im alten muffigen Teil des Ortes" gilt Geschlechtertrennung: „Männer und Frauen saßen grob getrennt."

In dieser Kirche erlebt Brinkmann die religiöse Inszenierung als Schaugeschäft. Die weihnachtliche Geburt, die hier nachgestellt wird, repräsentiert augenfällig das Ereignis, in dem die Macht der Simulakren gründet: den Einfall der Zeichen in die Körper. In der Reinszenierung, in der christlichen Symbolisierung dieser semiotischen Niederkunft erscheint die Botschaft von der Fleischwerdung des Wortes als die Manipulation, die sie immer gewesen ist. „Dann kam der nackte Wahnsinn ungehemmt, Punkt 12 Uhr:Glocken wurden geläutet, jemand zog an einem Strick, und über dem Altar, bisher durch Tücher verhüllt, kam eine größere Bakelit-Puppe zum Vorschein, in seidige Rüschen gehüllt, "Christuskind", fröhliche Weihnachten, denn die hatte ich plötzlich nach meiner ersten winzigen Bestürzung, [...] also da oben thronte Folklore-Weihnacht. In Form einer Puppe. Ich bin so schnell wie nie kichernd wieder rausgegangen. (Auch etwas entsetzt, daß es so was noch gibt.) [...]

---

[128] *Rom, Blicke*, S. 409.
[129] *Rom, Blicke*, S. 409.
[130] *Rom, Blicke*, S. 410; die 'trivialmythische' Verbindung von Starfotos mit religiös geprägten Formeln und Gattungen hat eine Vorgeschichte in den Pop-Produktionen der 60er Jahre; vgl. dazu Lampe 1983, S. 118ff.

Entsetzt, Grauen, lautes Gelächter in mir, da oben war wieder die Gliederpuppe."[131] Das bei diesem Anblick verspürte Entsetzen wird im Brief zweifach begründet, zunächst im Hinblick auf das Überholte der Veranstaltung, und einige Absätze später im Hinblick auf die sozialen Wirkungen des Rituals.

In ihrer Illusionierungskraft übertroffen wird die „katholische Schau" zum einen durch Zirkus und Zauberer, vor allem aber durch die technischen Wunder moderner Wissenschaft und Unterhaltungselektronik: „(wärst Du auf so was vorbereitet? Im Zirkus führen sie wenigstens richtige Tiere vor!Die sich drehen und tanzen!Zauberer holen Kaninchen aus Zylinderhüten, Fakire gehen über schartige Schneiden von langen Buschmessern, das Fernsehen stanzt wild grün und violett mehrfach übereinander, dreifache Bilder gemixt, und so weiter, die Brooklyn-Brücke ist mit enorm dicken Stahlseilen vertäut, Wilhelm Reich hat den elektrischen befriedigenden Orgasmus-Output an Penis und Vagina gemessen, Blinde können durch Gehirnsonden sehend gemacht werden, in 32 Spuren wird raffiniert einfache Musik auf Stereo gemischt, IBM rattert verzückt wie wahnsinnig in Digital-Rechnern Ja/Nein)"[132]. Die aufgezählten Beispiele sind nichts weniger als zufällig - von der Kontrolle der Sexualität über die Manipulation des Sensoriums bis zur Unterordnung unter den symbolsprachlichen Binarismus zeichnen Religion und Wissenschaft/Medien dieselben Herrschaftslinien in die lebendige Substanz. Wie jede Begegnung mit religiösen Institutionen, wie selbst die mystische Schau sofort den Verdacht hervorruft, es könne sich letzten Endes nur um einen billigen Trick handeln, so bieten umgekehrt die technischen Medien nichts anderes als die Wiederkehr der kirchlichen Machttechniken auf neuestem Stand. „Und Hollywood ist wertmäßig gesehen nichts anderes als jede Religion, jede Kirche in ihrer Ausprägung als Wertsetzende Institution"[133], konstatiert Brinkmann bereits in den ersten Tagen seines Romaufenthalts.

Auf welchen Wegen die christliche „Semontologie" ihr - in Brinkmanns Augen betrügerisches - Versprechen einer Zuordnung von (körperlichem) Sein und Zeichen vorträgt, hat J. Hörisch in seiner Studie zur *Poesie des Abendmahls* untersucht. Die Symbolik des Abendmahls liefert dabei eine weitere, zentrale Fassung der Überkreuzung von Wort und Fleisch, für die nunmehr die leibhafte

---

[131] *Rom, Blicke*, S. 410.
[132] *Rom, Blicke*, S. 410.
[133] *Rom, Blicke*, S. 75.

Präsenz Christi einstehen soll. „[Die Eucharistie] mediatisiert Himmel und Erde, den einen Gott und die vielen Menschen, Wort und Fleisch, sinnliche und geistige Gewißheit, Sakrales und Profanes sowie ganz fundamental Sein und Sinn."[134] Im selben Zusammenhang weist Hörisch auch auf die neuzeitliche Übernahme dieser Leistung durch funktional äquivalente Medien wie Geld, Radio und TV hin. Solchen Äquivalenzen von religiöser und wissenschaftlich-medialer Veranstaltung gilt auch Brinkmanns Aufmerksamkeit: Vergleichbarkeit stellt er sowohl im Verfahren wie in der Funktion fest. Und weil die erste Verfahrensähnlichkeit im ästhetischen Wechselspiel von Verbergen und Zeigen, Blendung und Zu-sehen-geben besteht, tritt die Literatur als weitere Option ins Konkurrenzverhältnis ein[135]. Weiterhin teilen sich Religion, technisches Medium und Poesie ein Bündel fundamentaler Differenzschemata wie Zeichen/Körper, logos/physis, Wissen/Genießen, Sprache/Blick. Die entscheidende Funktion dieser Schemata für das Subjekt besteht - und hierauf insistiert der literarische Text mit eigenem Recht - in der Regelung der Geschlechterverhältnisse über Kommunikation. Daß schließlich eine wesentliche soziale Funktion auch der elektronischen Bildmedien in Homogenisierung und Synchronisierung besteht, läßt sich einem anderen Erlebnis Brinkmanns am ersten Weihnachtstag entnehmen: „Ich ging in Schlangenlinie durch die bruchstückhaften Häuser und hörte sehr Seltsames: von Ecke zu Ecke setzte sich in der Stille das gerade laufende Fernsehprogramm in den Geräuschen fort. Hier ein Musikeinsatz, der einige Schritte weiter, bei einem anderen Haus fortgesetzt und dann, wieder einige Schritte weiter, zu Ende geführt wurde. Ein Gespräch, das an einer Stelle, während ich durch die Straße hinab ging, begann, tönte mehrere Schritte weiter entfernt für mich aus."[136] Nicht mehr das gemeinsame rituelle Mahl eint die weihnachtliche Gemeinde; viel effektiver wirkt die allen elektronisch zugestellte Sendung.

Demgegenüber hat sich an der Position des Dichters als außenstehendem Beobachter wenig verändert. Eine unmittelbar anschließende Kontrafaktur des

---

[134] Hörisch 1992, S. 105.

[135] Dieser Zusammenhang wird bei J. Hörisch in Anlehnung an die Systemtheorie formuliert: „All das aber, was die klassische Eucharistielehre und die ihr korrespondierende Liturgie haben abwehren und exilieren müssen, findet in den Künsten und in Dichtung zumal einen Speicherplatz. [...] Kultur ist der »Themenvorrat« in dem sich jene Formen der Realitätssicht sammeln, denen unmittelbare Durchsetzungs- und gar Universalisierungsmöglichkeiten versagt blieben"; Hörisch 1992, S. 107.

[136] *Rom, Blicke*, S. 411.

Eichendorffschen Weihnachtsgedichts soll in der Variation Kontinuität belegen: „Erst jetzt begann für mich etwas länger dauernde anhaltende Stille ringsum:(Läden zu, Leute weg). »Markt und Straßen stehn verlassen, Fernsehen leuchtet laut im Haus, für mich geh ich durch die Gossen, alles sieht so öde aus«: denn die Straßen gleichen in vielen Teilen breiten Gossen."[137] Beschwor das romantische Gedicht aus der Einsamkeit lyrischen Sprechens heraus noch die kollektive Stimme von Volks- oder Kirchenlied, so ist der Schriftsteller im Jahre 1972 zur Denunziation der medial koordinierten Töne vorangeschritten. Ihren eigentlichen Grund hat diese Denunziation im Rückbezug beider - der Literatur und der neuen Medien - auf religiöse Semio- und Mnemotechniken. Für Brinkmann konkurriert ein Massenmedium wie das Fernsehen mit einer Literatur, die ihrerseits das alte Medium Abendmahl zugleich beerben und auslöschen will, um Sinn und Sein, Wort und Fleisch, Text und Bild, Name und Gegenstand auf eigene Weise zu erlösen.

Nach der Rückkehr aus der Christmette vervollständigt ein literarisches Abendmahl das liturgische Programm. Der Text der Gegen-Lesung stammt von Hans Henny Jahnn, einer verehrten literarischen Autorität, die der 19-jährige Buchhandelslehrling Brinkmann einst um Rat bei der Gestaltung eines ersten „Romanversuchs" gebeten hatte[138]. Die Schrift der Dichtung spielt dabei eine in sich widersprüchliche Rolle: in einem vertritt und leugnet sie das sakramentale Wort, verspricht leibliche Präsenz und körperliche Lust allein im Akt des Überschreibens. „Ich stieg zurück auf die Anhöhe, den Ort kannte ich jetzt, heizte kräftig ein, aß von dem Kuchen, der zu dem süßen Wein mir gut geschmeckt hat, trocken und gelb und mit Rosinen, schlug das Buch von Jahnn auf und verkroch mich im Sessel lange und habe gelesen."[139] Um diese Szene leiblichen und geistigen Genusses richtig entziffern zu können, muß sich der Leser allerdings erinnern, daß der Panettone, der hier verzehrt wird, unter dem Markennamen 'Lord' gekauft wurde, wie der Briefschreiber einige Seiten vorher beiläufig mitgeteilt hatte. Ohne Priester und Gemeinde hat es dieses Abendmahl auf einen rein irdischen Genuß

[137] *Rom, Blicke*, S. 411.

[138] Vgl. hierzu die im Rowohlt Literaturmagazin Nr. 35 (April 1995) abgedruckten Briefe Brinkmanns an Jahnn aus dem Jahr 1959.

[139] *Rom, Blicke*, S. 410.

abgesehen, der keiner weiteren Bedeutung bedarf und deshalb den Namen des Kuchens als den des Herrn getrost weglassen kann.

Die gewissermaßen diskrete Bezugnahme auf das Wort der Reklame macht deutlich, daß sich die Einstellung zum sakralen Typus gegenüber den Texten der 60er Jahre geändert hat. Das alte Ziel der Pop-Ästhetik, die Präsenzverheißung durch Profanisierung zugleich abzuschaffen und einzulösen, wird nicht mehr auf dem Weg einer Exoterik des Konsums und der Werbung angestrebt, die paronomastisch beim Wort genommen der poetischen Sensibilität als Massenartikel zum Durchbruch verhilft, sondern durch Rückwendung in die Exklusivität der Intimkommunikation zu dritt, wie sie die Literatur zu leisten vermag. Die frohe Botschaft wird mit einem Zitat aus Jahnns Roman eingeleitet: „»die muffige Gottbetrachtung« (Jahnn) ist vorbei./(wir leiden nur noch den Nachwehen dieser gräßlichen Epoche, die so lange gedauert hat.)“[140] Es sind die Nachwehen eben der Geburt, die im weihnachtlichen Ritual erinnert wird.

Als gräßlich erweist sich die Epoche der „Gottbetrachtung“ hauptsächlich in der Inszenierung des Geschlechterverhältnisses. Die Ordnung des Sichtbaren um ein Bedeutungszentrum fällt mit der Kontrolle der Geschlechtlichkeit in eins: „12 Uhr Mitternacht auf italienisch-katholisch:Enthüllung einer Puppe, Strip-Tease, aber die Bedeutung (und jede Bedeutung, = Verlängerung des Realen, Sichtbaren in die Gedankenmuster hinein ist überflüssig, Schrott - Korzybski hat da ganz recht!):es wird ein Bambino, ein Kind gezeigt: den Frauen, damit sie bloß noch mehr zeugen. Diese Gliederpuppe ist ein Kontrollinstrument auf niedrigster Ebene. Und hier in diesem Land, was ist dagegen gesetzt?:Ständer = Erektion durch Vorenthalt. Ständer ist wohl aufrechtes Dasein. Lust. Die Kopien dieses Daseins sind hier irrwitzig: enge Hosen (= Mittelalter mit herausgearbeiteten Hodensäcken in den bunten Hosen, also 500 Jahre zurück:Show-Business, die Schneider haben dran verdient) und Sack-kratzen. Andrerseits: soviel Erektion gibt es im zeitgenössischen Dasein gar nicht. Also holt sich der miese Angestellte, der jeden Tag Zahlen sinnlos addieren muß und Zettel abheften, eine enge Hose! Das ist der soziologische-volkskundlerhafte Hintergrund. Kopien von Ständern, Kopien von Erektion, die durch die Straßen getragen werden. In Erinnerung an tatsächliche Erektionen macht mich das wütend.“[141] Mittels eines ausgestellten Un-Objekts übersetzt sich die Fleischwerdung des Wortes in die Kontrolle der Körper. Als „Gliederpuppe“

[140] *Rom, Blicke*, S. 411.
[141] *Rom, Blicke*, S. 411.

erhält das Idol der Kirchenhöhle den passenden Namen; in ihm verdichten sich die Zerstückelung, die das Subjekt artikuliert, das Körperglied, das für das Verbot des Tatsächlichen einsteht, und die Künstlichkeit, die von dort aus die Objekte befällt. Die Drohung des Unechten, der Kopie, betrifft letztlich die wahren Anzeichen männlichen Daseins.

Die Serie der Ersetzungen beginnt jedoch bei den Frauen, die allesamt zu Müttern gemacht werden sollen. Die künstliche Absonderung der Geschlechter trennt männlich und weiblich wie Reproduktion und Lust. Beide Identitäten sind gefälscht, ihre Zeichen sind Täuschung und Massenware. Die Frau ist das erste Objekt des Simulakrums, weil sie diejenige ist, die mit ihrem Körper zeugt - in doppeltem Sinn: Für die Macht des Wortes über das Fleisch zeugt die Geburt des Kindes, und zugleich entspricht dieses Kind nachahmend dem „Instrument" der Kontrolle, das die Frau also aus sich selbst hervorbringt. Der Phallus ist, für Mann und Frau auf je verschiedene Weise, Resultat eines Kunstgriffs.

Die Zweiteilung ist so vollständig durchgeführt, daß irdische Vaterschaft in dieser Theorie der Geschlechter nicht vorkommt. Als Reaktionsbildung ist das Männliche allein aufgrund des Verbots und des Mangels an das andere Geschlecht verwiesen. Die Anzeichen männlicher Lust sind Zeichen für den Vorenthalt des begehrten Objekts; daß diese Anzeichen täuschend verdoppelt und durch kein Dasein mehr gedeckt werden, ergibt sich aus der Herrschaft der Schriftmaschinerie mit ihren Zahlen und Zetteln. Wie wäre demnach eine Schrift beschaffen, die gegen die „zynische Bekanntgabe, daß das Wort Fleisch geworden ist"[142] eine andere Präsenz der Körper verwirklichen will? Die das Verbot löschen und sexuellen Genuß schreiben könnte? Das Wort der Literatur, das als Text des „gottfernen" H. H. Jahnn in der privaten Abendmahlsfeier den heiligen Text abgelöst hat, spricht von der Scham los und legitimiert eine Briefschrift, die anschließend die sexuelle Vereinigung beschwört.

Die in der Pubertät ergangene Drohung rückgängig machend nimmt die Imagination jenen Akt wieder auf, der einige Tage und Briefseiten zuvor beim Wunsch nach - auf dem Papier unmöglicher - Berührung der Körper abgebrochen wurde: „weißt Du, Maleen, was ich jetzt gern mit Dir tun würde, zusammen? Mit Dir ficken, meinen Schwanz, Penis, steif, zwischen Deinen Schamlippen, in der Fotze auf und ab bewegen, in Dir langsam reiben, und dabei Dich anfassen, Deine

[142] *Rom, Blicke*, S. 85.

nackten Brüste anfassen, ihre Form spüren, das Weiche und die härter gewordenen steifen Spitzen, Deinen Rücken entlangtasten, und dabei meinen Penis zwischen Deinen sanften und vollen Hautfalten hin und her bewegen [...] und keiner sagte etwas, ich nicht, Du nicht. Und die Hemmungen sind weg."[143] Gerade als literarischer bleibt der angstbefreite Geschlechtsakt allerdings Behauptung und Phantasma. Als Brief richtet sich dieses Schreiben an die Adresse der Partnerin, als Literatur wird seine Intention sogleich mehrdeutig: Verführung unter den Augen des Lesers? Verführung des Lesers mit Wissen der Adressatin? Originalität eines Liebeswortes, das den begehrten Körper vor Zeugen in Sprache faßt? Die Voraussetzungen solcher Literatur sind stets ein Schriftapparat, eine mediale Gattung, eine Diskursform: Schreibmaschine, Brief, Liebe. „(:Ich träume vor der Schreibmaschine. Das Farbband rollt hin und her. Lautlose Eindrücke steigen auf in der Stille des Raumes. Einige fasse ich rasch und flüchtig mit den Wörtern hier, die ich ergreife.)

(:Das kommt mir alles bald wie ein riesiger Liebesbrief vor.)"[144]

Die Rede von einer „Welt der Kopien" zielt auf den Verlust jeglicher Eigenheit durch die Reduzierung des Körpers auf ein Zeichen, dessen Erscheinen ihn in die Inauthentizität stürzt. Sie trifft exakt die negative Verklammerung zweier Relationen, die im Zentrum jeder Selbstthematisierung mit Anspruch auf Individualität stehen: die Verknüpfung des Zeichens mit dem Körper und die Beziehung des Eigenen zum Fremden. Die Problematik der Kopie bildet das Negativ zur Individualitätsbehauptung in der autobiographischen Schreibweise. In der - wie die Stadt Rom - von kirchlicher Macht geprägten Bildungsgeschichte des schreibenden Subjekts entsteht die Gefahr der Kopie aus der institutionellen Zusammenführung von deutendem Symbol und sexueller Funktion, wie sie in der organisierten Religion exemplarisch verwirklicht ist. Gegen solch traditionelle Wahrheitsinstanzen sollen sich Authentizität und Wahrheit der Selbstaussage von *Rom, Blicke* aus der Übereinstimmung von übermitteltem Zeichen und körperlicher Lust beglaubigen. Damit die Wirkung des religiösen Wortes auf den Sexualkörper von der Schrift der Literatur auf- und abgelöst werden kann, muß eine Schreibweise entwickelt werden, in der anti-institutioneller Affekt, Einbeziehung des Körpers als Sexualität und individuelle Selbstdarstellung glaubwürdig übereinstimmen.

---

[143] *Rom, Blicke*, S. 412.

[144] *Rom, Blicke*, S. 412.

Traditionell bedient sich die Literatur zu diesem Zweck der Institution Liebe und der zugehörigen Semantik. Der religiösen Bekenntnispraxis Beichte ist diese Schreibweise in allen typischen Merkmalen entgegengesetzt. Können die „Diskursformen, die soziale biographische Thematisierungen zulassen [...], öffentlich oder geheim, freiwillig oder erzwungen" und weiterhin schriftlich oder mündlich sein[145], dann steht die autobiographische Literatur in genauem Gegensatz zur erzwungenen Intimität der Beichte. Die Wahrheit des Selbst schriftlich auszudrücken und diese Schriftzeichen auch noch ihre eigene Wahrhaftigkeit selbst bezeugen zu lassen, ist semiologisch ein unmögliches Vorhaben. Der Körper soll ja, um für seine Wahrheit einzustehen, im Schriftmedium real präsent sein - und zwar vorgeblich ohne jede institutionelle Deckung[146]. Soll das Eingeständnis der Sexualität - jener „privilegierte[n] Materie des Bekennens"[147] - die Selbstmitteilung unbezweifelbar machen, dann müssen Moment der Lust und Moment der Kommunikation zusammenfallen. Das läßt sich in der Briefkommunikation nur simulieren.

Die Unmöglichkeit realen Kontakts ist dabei nicht nur ein Dilemma der räumlichen Trennung, sondern auch eines der zeitlichen Abstimmung. Der für Schriftkommunikation spezifische Aufschub macht das Einswerden zweier Körper, konkretisiert als Gleichzeitigkeit des Lusterlebens, unüberprüfbar. Daß andere, neuere Medien eine exaktere Koordination von Zeiten und Räumen leisten, beweist für die Intimkommunikation von *Rom, Blicke* in erster Linie das Telefon. „Was ist Liebe konkret? - Es ist Verlangen, [...], es ist die Freude bei der körperlichen Entspannung, es ist wie Du selbst beschrieben hast am Telefon, als wir an so verschiedenen Orten, 1 Tausend Kilometer entfernt, zusammen in einem Augenblick onanierten, das Moment der inneren Öffnung"[148]. Indem er an diese Szene synchronisierter Lust erinnert, belegt der Brief zugleich, daß die Übereinstimmung der Körper nie zeitgleich aufgeschrieben wird.

Die Berufung auf Liebe als Code für Intimbeziehungen bringt eine weitere Schwierigkeit mit sich: wie kann es gelingen, öffentlich zu lieben? Daß die Adressatin der Bekenntnisse zugleich Liebespartnerin ist, erlaubt ja die Engführung von Individualitätsanspruch, gültiger Selbstmitteilung und Sexualität als Körperbezug der Kommunikation. In der intimen Aussprache kann sich das Ich als eines

---

[145] Hahn 1987, S. 16.

[146] Zur institutionellen Sicherung eucharistischer Sprechakte vgl. Hörisch 1992, S. 102f.

[147] Foucault 1977, S. 79.

[148] *Rom, Blicke*, S. 208.

bestätigt glauben[149]. Betrieb die religiöse Institution die Ersetzung des Eigenen durch das Fremde, dann erlaubt die Institution Liebe die Austreibung des Fremdanteils, die Rückführung auf ein Selbst und seine Rede, die in keiner Weise mehr sozial konstituiert wären. Der Liebesbrief dient dem Individuum zum Ausweis seiner Originalität. Wie aber kann dieses Dokument veröffentlicht werden, ohne als Kopie entwertet zu werden?

Als Literatur. Die Institutionen Autorschaft und Literatur bieten auch Brinkmann die Formen öffentlicher Intimität und des Phantasmas zu dritt, in denen die Problematik des Individuellen allgemein werden kann. Dafür, daß auch aus einem Postkartenschreiber, einem Notizenmacher und Bilderknipser noch einmal ein Autor wird, sorgen zwei Eingriffe, die die Literarizität des Briefwechsels signalisieren: dessen einseitige Überlieferung (an Antwortbriefen ist nur der eines Kollegen, als der eines anderen Autors, aufgenommen) und die Zurückweisung von Fremdperspektiven (deren Eindringen immer wieder zu Gefährdung oder Abbruch der Kommunikation führt[150]). Dieser fragwürdige Rest von Urheberschaft und Werkcharakter genügt als Einsatz und Köder der Identifikation: dem liebenden Autor als exemplarischer Individualität wird man nur liebend gerecht.

Das Problem der Kopie wird allerdings auf diese Weise gerade nicht gelöst sondern verlängert. Es wird als Nachträglichkeit und Infragestellung des Originals virulent und führt, wie W. Ernst formuliert, zur Schriftkopie als ursprünglicher Reproduktion[151]. Der Umgang mit diesem Problem kann ironische oder paradoxe Züge tragen - in jedem Fall wird „der Leser [...] als Beobachter des Helden eingesetzt, er sieht mehr als der Held selbst und wird dadurch am Copieren gehindert“[152]. Die neuere Autobiographik reflektiert dieses Problem noch einmal in ihrem Autor-Helden und schiebt die Paradoxie auch dann dem Leser zu, wenn der

---

[149] Vgl. Luhmann 1982, S. 208f.

[150] Zur einseitigen Überlieferung eines Briefwechsels als Merkmal von Autorschaft vgl. Nickisch 1991, S. 31 u. S. 219 (Besitz und Urheberrecht an Briefen). Im übrigen zeigt sich auch im Hinblick auf Versuche, den Brief als literarische Gattung einzugrenzen, wie Brinkmanns Schreibweise die Konventionen bestimmter kommunikativer Gattungen übernimmt, um sie sogleich an ihr Ende zu führen. Das gilt beispielsweise für die Ablösung der Beichte durch den intimen Brief (vgl. Nickisch 1991, S. 44f) oder für die Destabilisierung der Kategorien, die - für die Briefgattungen - 'Literatur' und 'Leben' auf Distanz halten: echt/fingiert, vergänglich/dauerhaft, privat/öffentlich, monologisch/dialogisch, geistig/materiell (vgl. Nickisch 1991, S. 97ff und passim).

[151] Vgl. insgesamt die Überlegungen W. Ernsts zur Fotokopie (Ernst 1988).

[152] Luhmann 1987, S. 67; zum Zusammenhang von moderner Autobiographie, Kopie und Subjektivität vgl. Schneider 1986, S. 13ff.

Autobiograph sie in die Trennung von Eigen- und Fremdanteilen aufzulösen sucht. Die Briefe und Tagebuchaufzeichnungen von *Rom, Blicke* stellen den Leser - nimmt er sie als Kommunikation an - vor die Wahl: Liebt er den Autor und mit dem Autor? Oder gehört er zur Masse der Anderen, Kopie unter Kopien[153]? Übernimmt er die Position des Autors oder unterwirft er sich der Institution?

Die Widersprüchlichkeit der Leserposition besteht zunächst darin, daß „es also zugleich nahegelegt und unmöglich gemacht [wird], sich mit dem Helden zu identifizieren“[154]. Ihre wahre Unmöglichkeit ergibt sich aber erst dann, wenn gerade die Einsetzung als Beobachter den Leser endgültig in den Text impliziert. Entschließt er sich nämlich, die identifikatorische Alternative zu umgehen, darf er erfahren, daß sein Platz als Zeuge (der Norm, der Konvention) vorhergesehen wurde und er gerade als eingeschlossen-ausgeschlossener Dritter die Szene ermöglicht, zu deren Mitspieler er geworden ist. Letztlich zeugt er für nichts außer seiner Verstrickung. Eine Zurückweisung auch dieser Alternative ist natürlich denkbar, wie der tatsächliche Umgang mit dem Text eben nie vorherzusehen ist. Wird der Leser aber durch die minimale Annahme, daß ein Subjekt damit gerechnet hat, von ihm gelesen zu werden, in den Text verwickelt und projiziert Werk wie Autor als Gegebenheiten der Lektüre, dann ist eine begründete Wahl nicht mehr möglich. Die Gleichgültigkeit der Positionen und die Tatsache, daß mit jeder Entscheidung der Gegenterm mitgewählt ist, ermöglichen diese Texte als Literatur. Die Schrift und die Bilder von *Rom, Blicke* (wie anderer Texte Brinkmanns) erforschen hartnäckig diesen unmöglichen Möglichkeitsraum von Individualität und Norm, Identifikation und Gesetz. Daß dieser Raum gleichzeitig so einsehbar und so äußerlich erscheint, daß diese Literatur mit ihren Schwierigkeiten, noch eine zu werden, sich selbst als Problem darstellt, weist, wie Brinkmanns Texten abzulesen ist, auf ihre Randstellung im Mediensystem moderner Gesellschaften hin. So läßt sich verstehen, warum Liebe und Literatur am gleichen Punkt schwierig werden[155]: Die Kopie, metaphorisch das Problem des Individuums und also der Liebe, ist medientechnisch das Problem der Literatur.

---

[153] Als Beispiel dafür, wie männliche Briefpartner in *Rom, Blicke* von Brinkmann selbst vor diese Wahl gestellt werden - unter Drohung des Kommunikationsabbruchs - vgl. *Rom, Blicke*, S. 307.

[154] Luhmann 1987, S. 67.

[155] Zur Umstellung des Liebescodes auf Problemorientierung und zur schwindenden Literaturfähigkeit des Themas vgl. Luhmann 1982, S. 202 u. S. 213.

VII Literaturverzeichnis

Texte von Rolf Dieter Brinkmann

Angriff aufs Monopol	- Angriff aufs Monopol - Ich hasse alte Dichter; in: Christ und Welt, 21. Jg., Nr. 46 vom 15.11.1968, S. 14-15
Ein unkontrolliertes Nachwort	- Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten; in: Literaturmagazin 5. Das Vergehen von Hören und Sehen. Aspekte der Kulturvernichtung; herausgegeben von Hermann Peter Piwitt und Peter Rühmkorf, Reinbek b. Hamburg 1976
Eiswasser	- Eiswasser an der Guadelupe Str.; Reinbek b. Hamburg 1985
Erkundungen	- Erkundungen für die Präzisierung des <u>Gefühls</u> für einen Aufstand: Reise Zeit Magazin (Tagebuch); Reinbek b. Hamburg 1987
Erzählungen	- Erzählungen. In der Grube, Die Bootsfahrt, Die Umarmung, Raupenbahn, Was unter die Dornen fiel; Reinbek b. Hamburg 1985
Film in Worten	- Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974; Reinbek b. Hamburg 1982
Ihr nennt es Sprache	- Ihr nennt es Sprache. Achtzehn Gedichte; Leverkusen 1962
Keiner weiß mehr	- Keiner weiß mehr; Köln-Berlin 1968
Rom, Blicke	- Rom, Blicke; Reinbek b. Hamburg 1979
Standphotos	- Standphotos. Gedichte 1962-1970; Reinbek b. Hamburg 1980

Vanille - Vanille; in: März Texte 1.; Darmstadt 1969, S. 106-140

Westwärts 1&2 - Westwärts 1&2. Gedichte; Reinbek b. Hamburg 1975

als Herausgeber:

Silverscreen - Silverscreen. Neue amerikanische Lyrik; herausgegeben von Rolf Dieter Brinkmann, Köln 1969

Sekundärliteratur

Assmann, Aleida, 1988, Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose; in: Gumbrecht, H. U. / Pfeiffer, K. L. (Hrsg.), Materialität der Kommunikation; Frankfurt/M. 1988, S. 237-251

Austin, John F., 1979, Zur Theorie der Sprechakte. Zweite Auflage, Stuttgart

Barthes, Roland, 1974, Die Lust am Text; Frankfurt/M.

Barthes, Roland, 1985, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie; Frankfurt/M.

Barthes, Roland, 1990, Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III; Frankfurt/M.

Beilenhoff, Wolfgang, 1991, Licht - Bild - Gedächtnis; in, Haverkamp, A. / Lachmann, R. (Hrsg.), Gedächtniskunst: Raum - Bild - Schrift. Studien zur Mnemotechnik; Frankfurt/M.

Benjamin, Walter, 1977/1931, Kleine Geschichte der Fotografie; in: Gesammelte Schriften, Band II, Frankfurt/M. 1977, S.368-385

Benn, Gottfried, 1984, Prosa und Autobiographie; Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, Bd. II, Frankfurt/M.

Benveniste, Émile, 1966, Problèmes de linguistique générale; Paris

Benveniste, Émile, 1974, Problèmes de linguistique générale II; Paris

Bilz, Rudolf, 1967, Die unbewältigte Vergangenheit des Menschengeschlechts. Beiträge zu einer Paläoanthropologie; Frankfurt/M.

Blumenberg, Hans, 1981, Die Lesbarkeit der Welt; Frankfurt/M.

Blumenberg, Hans, 1989, Höhlenausgänge; Frankfurt/M.

Bohrer, Karl Heinz, 1981, Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins; Frankfurt/M.

Bolz, Norbert, 1990, Theorie der neuen Medien; München

Bolz, Norbert, 1991, Eine kurze Geschichte des Scheins; München

Bosse, Heinrich, 1981a, Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit; Paderborn

Bosse, Heinrich, 1981b, Autorisieren; in: LiLi - Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, H. 11, 1981, S. 120-134

Bourdieu, Pierre, 1981, Die gesellschaftliche Definition der Photographie; in: Bourdieu, P., u.a., Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie; Frankfurt/M.

Braunmüller, Kurt, 1977, Referenz und Pronominalisierung. Zu den Deiktika und Proformen des Deutschen; Tübingen

Burroughs, William S., 1970, The Job. Interviews with William S. Burroughs by Daniel Odier; New York

Burroughs, William S., 1972, Die elektronische Revolution; Göttingen

Burroughs, William S., 1985, The Adding Machine. Collected Essays; London

Burroughs, William S. / Gysin, Brion, 1979, The Third Mind; London

Busch, Bernd, 1989, Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie; München-Wien

Campe, Rüdiger, 1991, Die Schreibszene; in: Gumbrecht, H. U. / Pfeiffer, K. L. (Hrsg.), Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie; Frankfurt/M.

Compagnon, Antoine, 1979, La seconde main ou le travail de citation; Paris

Cooper, David, 1972, Der Tod der Familie; Reinbek bei Hamburg

Coulmas, Florian, 1981, Über Schrift; Frankfurt/M.

Courtés, Joseph, 1991, Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation; Paris

Coquet, Jean-Claude, 1991, Réalité et principe d'immanence; in: Langages, Sept. 1991, H. 103 (L'objet - sens et réalité)

Derrida, Jacques, 1972, Die Schrift und die Differenz; Frankfurt/M.

Derrida, Jacques, 1974, Grammatologie; Frankfurt/M.

Derrida, Jacques, 1980, Titel (noch zu bestimmen); in: Kittler, F. A. (Hrsg.), Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus; Paderborn, S. 15-37

Derrida, Jacques, 1986, Sporen. Die Stile Nietzsches; in: Hamacher, W. (Hrsg.), Nietzsche aus Frankreich; Frankfurt/M-Berlin

Derrida, Jacques, 1989, Wie nicht sprechen. Verneinungen; Wien

Derrida, Jacques, 1990, Chora; Wien

Derrida, Jacques, 1995, Disseminationen; Wien

Dubois, Jacques u.a., 1974, Allgemeine Rhetorik; München

Eco, Umberto, 1972, Einführung in die Semiotik; München

Eco, Umberto, 1985, Semiotik und Philosophie der Sprache; München

Eco, Umberto, 1987a, Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen; München

Eco, Umberto, 1987b, Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten; München-Wien

Engel, Ulrich / Schumacher, Helmut, 1978, Kleines Valenzlexikon deutscher Verben; Tübingen

Enzensberger, Hans Magnus (Hrsg.), 1960, Museum der modernen Poesie; Frankfurt/M.

Ernst, Wolfgang, 1988, (In)Differenz: Zur Extase der Originalität im Zeitalter der Fotokopie; in: Gumbrecht, H. U. / Pfeiffer, K. L. (Hrsg.), Materialität der Kommunikation; Frankfurt/M., S. 498-518

Esposito, Elena, 1991, Paradoxien als Unterscheidungen von Unterscheidungen; in: Gumbrecht, H. U. / Pfeiffer, K. L. (Hrsg.), Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie; Frankfurt/M., S. 35-57

Fiedler, Leslie A., 1971, The Collected Essays of Leslie Fiedler, Vol. II; New York

Foucault, Michel, 1971, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften; Frankfurt/M.

Foucault, Michel, 1977 , Sexualität und Wahrheit I. Der Wille zum Wissen; Frankfurt/M

Freud, Sigmund, 1989, Studienausgabe. Hrsg. von A. Mitscherlich, A. Richards, J. Strachey; 6. Auflage, Frankfurt/M.

Geduldig, Gunter, 1989, Rolf Dieter Brinkmann - auch eine Rezeptionsgeschichte; in: Kuropka, J. / Eckermann, W. (Hrsg.), Oldenburger Profile; Cloppenburg

Genette, Gérard, 1989, Paratexte; Frankfurt/M.

Genette, Gérard, 1990, Einführung in den Architext; Stuttgart

Glück, Helmut, 1987, Schrift und Schriftlichkeit. Eine sprach- und kulturwissenschaftliche Studie; Stuttgart

Gnüg, Hiltrud, 1983, Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit; Stuttgart

Godzich, Wlad, 1991, Vom Paradox der Sprache zur Dissonanz des Bildes; in: Gumbrecht, H. U. / Pfeiffer, K. L. (Hrsg.), Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie; Frankfurt/M.

Göttsche, Dirk, 1987, Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa; Frankfurt/M.

Goux, Jean-Joseph, 1978, Les Iconoclastes; Paris

Greimas, Algirdas J., 1970, Du Sens. Essais Sémiotiques; Paris

Greimas, Algirdas J., 1971, Strukturale Semantik. Methodologische Untersuchungen; Braunschweig

Greimas, Algirdas J., 1972, Pour une théorie du discours poétique; in: Greimas, A. J. (Hrsg.), Essais de sémiotique poétique; Paris

Greimas, Algirdas J. / Courtés, Joseph, 1979/1986, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage; 2 Bde., Paris

Grey Walter, W., 1961, Das lebende Gehirn. Entwicklung und Funktion; Köln

Grojnowski, Daniel, 1988, Poésie et photographie; in: Poétique, H. 75, September 1988

Grossklaus, Götz, 1989, Nähe und Ferne. Wahrnehmungswandel im Übergang zum elektronischen Zeitalter; in: Grossklaus, G. / Lämmert, E. (Hrsg.), Literatur in einer industriellen Kultur; Stuttgart

Groß, Thomas, 1993, Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und in den späten Materialienbänden Rolf Dieter Brinkmanns; Stuttgart

groupe μ, 1977, rhétorique de la poésie. Lecture Linéaire, Lecture Tabulaire; Bruxelles

Grzimek, Martin, 1981, »Bild« und »Gegenwart« im Werk Rolf Dieter Brinkmanns; in: Arnold, H. L. (Hrsg.), Rolf Dieter Brinkmann. Text und Kritik Bd. 71, Juli 1981, S. 24-36

Gubar, Susan, 1981, "The Blank Page" and the Issues of Female Creativity; in: Critical Inquiry, vol. 8, Winter 1981, S. 243-263

Gustafsson, Lars, 1980, Sprache und Lüge. Drei sprachphilosophische Extremisten: Friedrich Nietzsche, Alexander Bryan Johnson, Fritz Mauthner; München

Haas, Alois M., 1996, Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik; Frankfurt/M.

Hahn, Alois, 1982, Zur Soziologie der Beichte und anderer Formen institutionalisierter Bekenntnisse: Selbstthematisierung und Zivilisationsprozeß; in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 34. Jg.(1982), S.408-434

Hahn, Alois, 1987, Identität und Selbstthematisierung; in: Hahn, A. / Kapp, V. (Hrsg.), Selbstthematisierung und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis; Frankfurt/M., S. 9-24

Hamburger, Käte, 1968, Die Logik der Dichtung; zweite, stark veränderte Auflage, Stuttgart

Hartung, Harald, 1985, Deutsche Lyrik seit 1965. Tendenzen - Beispiele - Porträts; München-Zürich

Haverkamp, Anselm, 1982, 'Saving the Subject'. Randbemerkungen zur Veränderung der Lyrik; in: Poetica 14 (1982), H. 1-2, S. 70-91

Haverkamp, Anselm / Lachmann, Renate, 1991, Text als Mnemotechnik - Panorama einer Diskussion; in: Haverkamp, A. / Lachmann, R. (Hrsg.), Gedächtniskunst: Raum - Bild - Schrift. Studien zur Mnemotechnik; Frankfurt/M., S. 9-22

Hegel, G. W. F., 1970, Vorlesungen über die Ästhetik, zit. nach G. W. F. Hegel: Werke in zwanzig Bänden (Theorie-Werkausgabe); Frankfurt/M.

Heißenbüttel, Helmut, 1966, Konkrete Poesie; in: Heißenbüttel, H., Über Literatur; Olten u. Freiburg i. Brsg.

Heißenbüttel, Helmut, 1969, Was ist das Konkrete an einem Gedicht? Zwei Ansätze; Itzehoe

Heißenbüttel, Helmut, 1972, Anmerkungen zu einer Literatur der Selbstentblößer; in: Heißenbüttel, H., Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964 -1971; Neuwied und Berlin

Helbig, Gerhard / Schenkel, Wolfgang, 1983, Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben; Tübingen

Hörisch, Jochen, 1992, Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls; Frankfurt/M.

Holenstein, Elmar, 1975, Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus; Frankfurt/M.

Hubbard, L. Ron, 1983, Dianetik. Die moderne Wissenschaft der geistigen Gesundheit; Kopenhagen (erste Auflage 1978)

Hubmann, Heinrich, [4]1978, Urheber- und Verlagsrecht; München

Hühn, Peter, 1992, Lyrik und Systemtheorie; in: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, Band 17 (1992), H. 1, S. 23-50

Iser, Wolfgang, 1966, Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots 'Waste Land'; in: Iser, W. (Hrsg.), Immanente Ästhetik - ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne (Poetik und Hermeneutik Bd. 2); München, S. 293-304

Jäger, Georg, 1991, Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems; in: Titzmann, M. (Hrsg.), Modelle des literarischen Strukturwandels; Tübingen, S. 221-244

Jakobson, Roman, 1962, Selected Writings I. Phonological Studies; 'S-Gravenhage

Jakobson, Roman, 1971, Selected Writings II. Word and Language; The Hague-Paris

Jakobson, Roman, 1981, Selected Writings III. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry; The Hague-Paris-New York

Kallmeyer, Werner u.a., 1974, Lektürekolleg zur Textlinguistik; 2 Bde., Frankfurt/M.

Keller, Otto / Hafner, Heinz, 1986, Arbeitsbuch zur Textanalyse. Semiotische Strukturen, Modelle, Interpretationen; München

Kemp, Wolfgang, 1980, Theorie der Fotografie I. 1839-1912; München

Kemp, Wolfgang, 1983, Theorie der Fotografie III. 1945-1980; München

Kittler, Friedrich A., 1985, Aufschreibesysteme 1800/1900; München

Kittler, Friedrich, 1986, Grammophon Film Typewriter; Berlin

Kittler, Wolf, 1984, Brief oder Blick. Die Schreibsituation der frühen Texte von Franz Kafka; in: Kurz, G. (Hrsg.), Der junge Kafka; Frankfurt/M.

Kittler, Wolf, 1990, Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Technische Medien in Franz Kafkas Werk; in: Kittler, W. / Neumann, G. (Hrsg.), Franz Kafka. Schriftverkehr; Freiburg i. Brsg.

Klein, Wolfgang, 1978, Wo ist hier? Präliminarien zu einer Untersuchung der lokalen Deixis; in: Linguistische Berichte 58, Dezember 1978

Klockow, Reinhard, 1978, "Kein kalter Kaffee". Zur modalisierenden Verwendung von Anführungszeichen; in: Linguistische Berichte 57, Oktober 1978, S.14-24

Kloepfer, Rolf, 1982, Grundlagen des "dialogischen Prinzips" in der Literatur; in: Lachmann, R. (Hrsg.), Dialogizität; München

Knie, Andreas, 1991, 'Generierung' und 'Härtung' technischen Wissens: Die Entstehung der mechanischen Schreibmaschine; in: Technikgeschichte, Heft 2/1991

Kohler, Klaus J., 1977, Einführung in die Phonetik des Deutschen; Berlin

Koppen, Erwin, 1987, Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung; Stuttgart

Kracauer, Siegfried, 1974, Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film, hrsg. von Karsten Witte; Frankfurt/M.

Kraus, Manfred, 1993, Platon und das semiotische Dreieck; in: Poetica 22 (1993), H. 3-4, S. 242-281

Krauss, Rosalind E., 1993, The Optical Unconscious; Cambridge

Kristeva, Julia, 1969, Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse; Paris

Kristeva Julia, 1972, Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman; in: Ihwe, J. (Hrsg.), Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven; Band 3; Frankfurt/M., S. 345-375

Kristeva, Julia, 1974, La Révolution Du Langage Poétique. L'avant-garde á la fin du XIX siècle: Lautréamont et Mallarmé; Paris

Kristeva, Julia, 1977, Polylogue; Paris

Kristeva, Julia, 1980, Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection; Paris

Kühn, Joachim, 1975, Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk; Berlin-New York

Lacan, Jacques, 1975, Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewußten; in: Schriften II; Olten

Lacan, Jacques, 1978, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI (1964); Olten

Lachmann, Renate, 1990, Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne; Frankfurt/M.

Lampe, Gerhard, 1983, Ohne Subjektivität. Interpretationen zur Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns vor dem Hintergrund der Studentenbewegung; Tübingen

Luhmann, Niklas, 1982, Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität; Frankfurt/M.

Luhmann, Niklas, 1984, Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie; Frankfurt/M.

Luhmann, Niklas, 1986, "Distinctions directrices". Über Codierung von Semantiken und Systemen; in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 27: 'Kultur und Gesellschaft'

Luhmann, Niklas, 1987, Die Autopoiesis des Bewußtseins; in: Hahn, A. / Kapp, V. (Hrsg.), Selbstthematisierung und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis; Frankfurt/M., S. 25-94

Luhmann, Niklas, 1995, Die Kunst der Gesellschaft; Frankfurt/M.

Luhmann, Niklas / Fuchs, Peter, 1989, Vom schweigenden Aufflug ins Abstrakte: Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik; in: Luhmann, N. / Fuchs, P., Reden und Schweigen; Frankfurt/M., S. 138-177

Lyons, John, 1982, Deixis and Subjectivity: Loquor, ergo sum?; in: Jarvella, R. J. / Klein, W. (Hrsg.), Speech, Place and Action. Studies in Deixis and Related Topics; Chichester

Lyons, John, 1983, Semantik. Bd. 2; München

Man, Paul de, 1983, Lyric and Modernity; in: Man, P. de, Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism; 2nd rev. ed., London, S. 166-186

Manthey, Jürgen, 1983, Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie; München

Mauthner, Fritz, 1906, Die Sprache; Frankfurt/M.

Mauthner, Fritz, 1923, Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Band 1: Zur Sprache und zur Psychologie; 3. vermehrte Auflage, Leipzig

McLuhan, Marshall, 1968, Die magischen Kanäle. »Understanding Media«; Düsseldorf-Wien

Mecke, Jochen, 1990, Kritik narrativer Vernunft. Implosionen der Zeit im nouveau roman; in: Tholen, G. C. / Scholl, M. O. (Hrsg.), Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit; Weinheim, S.157-176

Michaelis, Rolf, 1979, Todgehetzt von Rauschbegierden. Ein neuer literarischer Fund: Die frühesten Gedichte von Rolf Dieter Brinkmann; in: Die Zeit, 27. April 1979, S. 56

Nickisch, Reinhard M. G., 1991, Brief (Sammlung Metzler, Realien zur Literatur); Stuttgart

Pawlow, Iwan P., 1972 , Die bedingten Reflexe. Eine Auswahl aus dem Gesamtwerk, besorgt von G. Baader und U. Schnapper; München

Peper, Jürgen, 1977, Postmodernismus: 'Unitary Sensibility' (Von der geschichtlichen Ordnung zum synchron-environmentalen System); in: Amerikastudien 22 (1977), H. 1, S. 65-89

Renner, Rolf Günter, 1988, Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne; Freiburg/Brsg.

Richter, Hansjürgen, 1983, Ästhetik der Ambivalenz. Studien zur Struktur 'postmoderner' Lyrik, exemplarisch dargestellt an Rolf Dieter Brinkmanns Poetik und dem Gedichtband Westwärts 1&2; Frankfurt/M.

Riffaterre, Michael, 1978, Semiotics of Poetry; Bloomington-London

Riffaterre, Michael, 1979, La syllepse intertextuelle; in: Poétique, H. 40 (1979), S. 496-501

Robbe-Grillet, Alain, 1965, Argumente für einen neuen Roman; München

Samuel, Günter, 1988, Vom Stadtbild zur Zeichenstätte. Moderne Schriftwege mit Rücksicht auf die Ewige Stadt; in: Scherpe, K. R. (Hrsg.), Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne; Reinbek b. Hamburg

Saße, Günther, 1977, Sprache und Kritik. Untersuchungen zur Sprachkritik der Moderne; Göttingen

Saunders, David, 1992a, Authorship and Copyright; London

Saunders, David, 1992b, Approaches to the Historical Relations of the Legal and the Aesthetic; in: NLH, vol. 23 (1992), S. 505 - 521

Schleifer, Ronald, 1987, A. J. Greimas and the Nature of Meaning. Linguistics, Semiotics and Discourse Theory; London

Schmidt, Arno, 1985, Aus dem Leben eines Fauns (Das erzählerische Werk in 8 Bänden, Band 3); Bargfeld/Zürich

Schmidt, Arno, 1995/I, Essays und Aufsätze 1 (Bargfelder Ausgabe, Studienausgabe Band 3); Bargfeld

Schmidt, Arno, 1995/II, Essays und Aufsätze 2 (Bargfelder Ausgabe, Studienausgabe Band 4); Bargfeld

Schneider, Irmela, 1984, Von der Epiphanie zur Momentaufnahme. Augenblicke in der Lyrik nach 1945; in: Thomsen, Ch. W. / Holländer, H. (Hrsg.), Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften; Darmstadt, S. 434-451

Schneider, Manfred, 1986, Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert; München-Wien

Schneider, Manfred, 1987, Luther mit McLuhan. Zur Medientheorie und Semiotik heiliger Zeichen; in: Kittler, F. A. / Schneider, M. / Weber, S. (Hrsg.), Diskursanalysen 1: Medien; Opladen, S. 13-25

Schneider, Manfred, 1993, Das Geschenk der Lebensgeschichte: die Norm. Der autobiographische Text/Test um Neunzehnhundert; in: Wetzel, M. / Rabaté, J.-M. (Hrsg.), Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida; Berlin, S. 249-265

Schultz, Robert A., 1980, What could self-reflexivness be?; in: Semiotica 30 (1980), H. 1-2, S. 135-152

Schulz, Genia, 1985, Brandblasen der Seele. Zur frühen Prosa und späten Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns; in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 39. Jahrgang, H. 441 (November 1985), S. 1015-1020

Schweickert, Uwe, 1981, Alles ist Kaufhof und nichts mehr Leben. Rolf Dieter Brinkmanns »Rom, Blicke« lesend; in: Arnold, H. L. (Hrsg.), Rolf Dieter Brinkmann. Text und Kritik Bd. 71, Juli 1981, S. 83-89

Sebeok, Thomas A., 1979, Theorie und Geschichte der Semiotik; Reinbek b. Hamburg

Skerl, Jennie, 1985, William S. Burroughs; Boston

Sontag, Susan, 1966, Against Interpretation And Other Essays; New York

Sontag, Susan, 1978, Über Fotografie; München

Späth, Sibylle, 1986, Rettungsversuche aus dem Todesterritorium. Zur Aktualität der Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns; Frankfurt/M.

Späth, Sibylle, 1989, Rolf Dieter Brinkmann; Stuttgart

Spinner, Kaspar H., 1975, Zur Struktur des lyrischen Ich; Frankfurt/M.

Starobinski, Jean, 1984 , Das Leben der Augen; Frankfurt/M.-Berlin-Wien

Stechow, Arnim von, 1982, Three local deictics; in: Jarvella, R. J. / Klein, W. (Hrsg.), Speech, Place and Action. Studies in Deixis and Related Topics; Chichester

Stockinger, Peter, 1983, Semiotik. Beitrag zu einer Theorie der Bedeutung; Stuttgart

Tomas, David, 1988, Toward an anthropology of sight: Ritual performance and the photographic process; in: Semiotica 68 (1988), H. 3-4, S. 245-270

Urbe, Burglind, 1985, Lyrik, Fotografie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann; Frankfurt/M.

Weinrich, Harald, 1976, Sprache in Texten; Stuttgart

Weinrich, Harald, 1993, Textgrammatik der deutschen Sprache; Mannheim

Wellershoff, Dieter, 1976, Destruktion als Befreiungsversuch. Über Rolf Dieter Brinkmann; in: Akzente 23 (1976), H. 3, S. 277-286

Wetzel, Michael, 1989, Verweisungen. Der semiologische Bruch im 19. Jahrhundert; in: Kittler, F. A. / Tholen, G. C. (Hrsg.), Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870; München

Wetzel, Michael, 1990, Die Zeit der Entwicklung. Photographie als Spurensicherung und Metapher; in: Tholen, G. C. / Scholl, M. O. (Hrsg.), Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit; Weinheim, S.265-280

Whiteside, Anna, 1990, Apollinaire's ideogrammes: sound, sense ... and visible signs; in: Word & Image, vol. 6 (1990), no. 2, S. 163-179

Witte, Bernd, 1981, Vechta. Ein Ort für Rolf Dieter Brinkmann; in: Arnold, H. L. (Hrsg.), Rolf Dieter Brinkmann. Text und Kritik Bd. 71, Juli 1981, S. 7-23

Der Deutsche Universitäts-Verlag

Ein Unternehmen der Fachverlagsgruppe BertelsmannSpringer

Der Deutsche Universitäts-Verlag wurde 1968 gegründet und 1988 durch die Wissenschaftsverlage Dr. Th. Gabler Verlag, Verlag Vieweg und Westdeutscher Verlag aktiviert. Der DUV bietet hervorragenden jüngeren Wissenschaftlern ein Forum, die Ergebnisse ihrer Arbeit der interessierten Fachöffentlichkeit vorzustellen. Das Programm steht vor allem solchen Arbeiten offen, deren Qualität durch eine sehr gute Note ausgewiesen ist. Jedes Manuskript wird vom Verlag zusätzlich auf seine Vermarktungschancen hin überprüft.
Durch die umfassenden Vertriebs- und Marketingaktivitäten, die in enger Kooperation mit den Schwesterverlagen Gabler, Vieweg und Westdeutscher Verlag erfolgen, erreichen wir die breite Information aller Fachinstitute, -bibliotheken, -zeitschriften und den interessierten Praktiker. Den Autoren bieten wir dabei günstige Konditionen, die jeweils individuell vertraglich vereinbart werden.

Der DUV publiziert ein wissenschaftliches Monographienprogramm in den Fachdisziplinen

Wirtschaftswissenschaft
Informatik
Kognitionswissenschaft
Sozialwissenschaft
Psychologie
Literaturwissenschaft
Sprachwissenschaft

www.duv.de

Änderungen vorbehalten.

Deutscher Universitäts-Verlag
Abraham-Lincoln-Str. 46
65189 Wiesbaden

